VOZES FEMININAS DA POESIA LATINO-AMERICANA

CECÍLIA E AS POETISAS URUGUAIAS

JACICARLA SOUZA DA SILVA

Vozes femininas da poesia latino-americana

JACICARLA SOUZA DA SILVA

VOZES FEMININAS DA POESIA LATINO-AMERICANA

CECÍLIA E AS POETISAS URUGUAIAS

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

S58v

Silva, Jacicarla Souza da
Vozes femininas da poesia latino-americana : Cecília e as poetisas uruguaias / Jacicarla Souza da Silva. - São Paulo : Cultura Acadêmica, 2009.
224p.

Inclui bibliogafia
ISBN 978-85-7983-032-7

1. Meireles, Cecília, 1901-1964 - Crítica e interpretação. 2. Poetisas uruguaias. 3. Crítica feminista. 4. Poesia latino-americana - História e crítica. I. Título.

09-62356 CDD: 868.992109
CDU: 821.134.2(7/8)-1.09

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Asociación de Editoriales Universitárias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Ao dono do olhar mais
doce, forte e inesquecível
que pude conhecer, meu pai.

Agradecimentos

O que dizer neste momento silencioso e abrasivo de contemplação? Em que já estou exaurida, pois uma parte se encerra e outra se encontra desorientada?

É nesse simples gesto de reconhecimento, bastante desconcertado, que tento escrever essas breves palavras. Concisas na sua extensão, porém verdadeiras. Ocasião esperada por uns; negligenciada por outros. Não importa. O que importa é o ato, as lembranças, o gesto; é a sensação de refúgio, de abrigo, é quando recordo, por exemplo, da sabedoria inata do meu pai, do acolhedor abraço da minha mãe, do carinho da minha irmã, do riso e do choro dos meus amigos, da confiança e da sensatez dos meus professores, do calor e da intensidade das minhas paixões.

E foi durante essa trajetória como pesquisadora e diante do difícil processo de escrita, no qual me perdi, me encontrei e me inscrevi, que tive a convicção de que tudo isso só foi possível com o amparo da minha família, com o ombro dos meus amigos e com o apoio da minha orientadora. É impossível não reconhecer a contribuição que eles tiveram no decorrer desse trajeto. Que foi, sem dúvida, gratificante, ao permitir o contato com pessoas que, assim como eu, acreditam que o mundo ainda é poesia.

Gostaria também de agradecer o carinho da família Vitureira, em especial a Julieta e Santiago, como também às poetisas Amanda

Berenguer e Ida Vitale; aos funcionários do ICUB (Instituto Cultural Uruguayo-Brasileño), da Biblioteca Nacional de Montevideo e da Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

Agradeço a minha orientadora, dra. Ana Maria Domingues de Oliveira.

Agradeço também à CAPES.

Cecília no jardim da sua casa no bairro do Cosme Velho, no Rio de Janeiro. (Fotografia do Arquivo Manchete in *Flores e canções,* 1979)

Eu não pude conhecê-la,
sua história está mal contada,

mas seu nome, de barca e estrela,
foi: SERENA DESESPERADA.

Cecília Meireles

Sumário

Introdução 13

Parte I
Panorama da crítica feminista 17

A crítica feminista em questão:
perspectivas e representantes 19

Crítica feminista na América Latina 35

Crítica feminista no Brasil 41

Parte II
Cecília e o feminino 51

A crítica cristalizada 53

Representações do feminino na poesia ceciliana 63

Ao redor das crônicas cecilianas 73

Um breve recorte das traduções cecilianas 79

Apreciações sobre a prática do ensaio ceciliano 93

Parte III
Sobre o ensaio "Expressão feminina da poesia na América" 97

Cecília como estudiosa e conhecedora da América Latina 123

O diálogo com as uruguaias 133

Em torno de um *invisible college* 201

Palavras finais 209

Referências bibliográficas 213

Introdução

É diante do quadro de desigualdade de *status* e poder gerado pela supremacia da cultura masculina que o movimento feminista, em linhas gerais, questionará a ordem estabelecida pela organização patriarcal, esse modelo único que nega a pluralidade representada pela voz feminina. Nesse sentido, não é de se estranhar que as reivindicações do movimento, inicialmente, irão enfocar as questões igualitárias. Isto, por sua vez, produzirá uma situação de impasse, já que as mulheres, ao mesmo tempo em que tentam romper com a representação que limita seu espaço, têm que dar conta tanto da esfera pública como privada: "as mulheres descobrem que o acesso às funções masculinas não basta para assentar a igualdade e que a igualdade, compreendida como integração unilateral no mundo dos homens, não é a liberdade" (Oliveira, 1999, p.47).

Esse mesmo embate proporcionará reflexões sobre o feminismo da diferença que serão latentes a partir da década de 1980:

> Redefinir o feminino é não ter mais um passado nostálgico, já repudiado, ao qual se referir, nem tampouco um modelo masculino ao qual aderir. Reconstruir o feminino é o destino do movimento das mulheres. [...] porque a verdadeira igualdade é a aceitação da diferença sem hierarquias. (Ibidem, p.74)

Com base nessas questões que giram em torno da "diferença", a crítica feminista na América Latina irá enfatizar as particularidades das mulheres inseridas nesse contexto, atentando para a importância de olhar as especificidades existentes na produção de autoria feminina latino-americana, propondo, dessa forma, uma releitura das teorias vindas de outros países, em especial as discussões apresentadas pelas feministas francesas e anglo-americanas.

É nessa perspectiva de "dupla revisão" que esta pesquisa se circunscreve. Assim, por meio do ensaio "Expressão feminina da poesia na América", de Cecília Meireles, pretende-se mostrar a importância desse texto ceciliano no que se refere aos estudos feministas na América Latina, enfatizando o diálogo que se estabelece entre a autora brasileira e as poetisas hispano-americanas, mais especificamente as uruguaias. Cabe dizer que a escolha de realizar esse recorte a partir das escritoras do Uruguai fundamentou-se, a princípio, em um dado quantitativo presente no próprio ensaio, já que, das 28 autoras elencadas por Cecília, dez são uruguaias.

É importante esclarecer que "Expressão feminina da poesia na América", escrito em 1956, apresenta, de maneira bastante antecipada, considerações de grande valia no que tange às questões abordadas pela crítica literária latino-americana. Sob esse aspecto, torna-se fundamental analisar os enfoques e as interpretações realizadas por Cecília no referido ensaio, pelo viés que aponta para a maneira singular pela qual os textos produzidos por mulheres revelam as relações de gênero socialmente constituídas.

Diante dessas observações, este trabalho, inicialmente, apresenta um panorama da crítica literária feminista, pontuando seus principais objetivos, bem como sua contribuição para os estudos literários. Além disso, ressaltam-se as especificidades dessa crítica na América Latina, como forma de situar a atuação de Cecília Meireles nesse contexto. Assim, na tentativa de reexaminar essa prática, bem como o termo "feminista", pensou-se em trazer à luz a trajetória desse grupo, uma vez que ainda é notável uma certa ojeriza por parte de alguns pesquisadores que, por não conhecerem o

surgimento ou, até mesmo, o que pretende essa vertente teórica, acabam, muitas vezes, desprestigiando esse discurso.

Num segundo momento, em contraponto a uma parte da crítica ceciliana, que insiste em cunhá-la como a "pastora de nuvens", que sempre transita pelo campo do etéreo, do efêmero e que não se envolve com assuntos relacionados ao contexto social da sua época, busca-se observar o comprometimento da escritora brasileira diante das questões do feminismo. Dessa forma, a partir de um breve recorte do que representa a obra de Cecília Meireles, mostra-se, por meio de alguns poemas, crônicas e traduções, como "o feminino" se manifesta em sua produção. Nesse sentido, tenta-se destacar que o ensaio "Expressão feminina da poesia na América" não se refere a um texto que discute isoladamente essa questão. Além disso, essas outras expressões textuais de Cecília ajudam a perceber melhor o que ela entende por "expressão feminina".

Salienta-se, em seguida, a sua atividade como ensaísta, através do referido texto, enfatizando como as considerações tecidas pela autora vão ao encontro da perspectiva da crítica feminista atual. Destaca-se também a leitura que Cecília Meireles faz em relação à produção das poetisas hispano-americanas, em especial as uruguaias, fato que revela mais um perfil ceciliano: a de estudiosa e conhecedora da América Latina. Procura-se, desse modo, destacar o diálogo existente entre essas vozes femininas da lírica latino-americana.

Ao levar em conta que grande parte dos estudos sobre a autora de *Vaga música* tende a explorar mais sua obra poética, pode-se dizer que este trabalho surge da necessidade de abordar outros aspectos da vasta produção ceciliana. Acredita-se, portanto, que, ao acentuar essa postura de Cecília Meireles diante das questões que permeiam a crítica literária feminista, seja possível ampliar a visão acerca da multiplicidade que representa a produção da escritora brasileira, reverberando outros perfis da poetisa que diferem do rótulo de "poeta do inefável".

PARTE I

PANORAMA DA CRÍTICA FEMINISTA

Érase una vez...
De la historia que sigue aún no puede decirse: "sólo es una historia". Este cuento sigue siendo real hoy en día. La mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, haber sido dormidas.

Hélène Cixous

A crítica feminista em questão: perspectivas e representantes

Notar as discussões apontadas pelo feminismo no decorrer de sua trajetória é primordial para compreender seu reflexo na América Latina. Dessa forma, antes de tratar das principais perspectivas da crítica feminista latino-americana, cabe elucidar a formação desse movimento em âmbito mundial.

O termo *feminismo* como sinônimo de emancipação da mulher, segundo Karen Offen (1988 apud Humm, 1994, p.1), será utilizado de maneira recorrente na Europa somente a partir de 1880. Hubertine Auclert teria sido uma das primeiras a intitular-se *feminista*, manifestando suas opiniões sobre essa questão tanto em seu periódico *La Citoyenne*, de 1882, quanto em um congresso ocorrido na capital francesa em maio do mesmo ano. Tais acontecimentos, conforme destaca Humm (loc. cit.), difundiriam a utilização da expressão por outras regiões europeias: "por volta de 1894/1895, o termo havia cruzado o Canal da Grã-Bretanha/Inglaterra".

Embora no século XIX tenha-se a presença de vozes como a de Hubertine, e antes ainda, no século XVIII, as de Madame de Staël (1766-1817) ou a de Mary Wollstonecraft (1759-1797), o movimento feminista somente ganhará força em meados do século XX. O que não é de se estranhar ao considerar as condições sociais a que as mulheres foram submetidas durante a história da civilização.

Sabe-se que na Grécia antiga, por exemplo, a mulher possuía o mesmo *status* de um escravo, sendo excluída das fontes de conhecimento, como ressaltam Alves e Pitanguy:

> Estando assim limitado o horizonte da mulher, era ela excluída do mundo do pensamento, do conhecimento, tão valorizado pela civilização grega. Exceção feita das *hetairas*, cortesãs cujo cultivo das artes tinha como objetivo torná-las agradáveis companheiras dos homens em seus momentos de lazer, a mulher grega não tinha acesso à educação intelectual. O único registro histórico de um centro para formação intelectual da mulher foi a escola fundada por Safo, poetisa nascida em Lesbos no ano de 625 a.C. (Alves & Pitanguy, 2003, p.12-4)

Na Idade Média, esse quadro não se altera muito, apesar da considerável participação feminina na vida social e econômica. Registros revelam que durante esse período havia "uma disparidade na distribuição da população por sexo, com predominância do contingente adulto feminino" (Alves & Pitanguy, 2003, p.16). A ausência da figura masculina é explicada pelas constantes guerras, viagens e até mesmo a dedicação à vida monacal. Assim, a mulher se vê obrigada a executar as tarefas realizadas anteriormente pelos homens. Nesse período, entretanto, a figura feminina continua sendo bastante hostilizada; prova disso é a Inquisição, que teve início na Idade Média e se estendeu durante o século XVII, com suas perseguições infundadas às bruxas. Vale lembrar que estas não eram condenadas somente pela Igreja Católica, mas também pelas religiões protestantes, que se demonstraram grandes "exterminadoras de mulheres", como destaca o fragmento abaixo:

> O advento do protestantismo não significou uma queda nesta perseguição. Ao contrário, tanto Lutero quanto Calvino aderiram à mesma, apoiados na Bíblia. *Segundo alguns autores chegou-se mesmo a se estabelecer uma competição entre as duas religiões no que se refere à "caça às bruxas"*. Jules Michelet, em *Sobre as feiticeiras*, transcreve números estarrecedores: por ordem de seu bispo, a cidade de Genebra queimou, no ano de 1515, em apenas 3 meses, nada menos que 500 mulheres; na

> Alemanha, o bispado Bamberg queima de uma só vez 600, e o de Wurtzburgo, 900. (Ibidem, p.25, grifo meu)

No século XIV, momento de transição entre a Idade Média e a Renascença, ainda é possível observar de modo efetivo a atuação do trabalho feminino, porém sem a mesma remuneração concedida aos homens. Contudo, é a partir do Renascimento que se nota uma superexploração e desvalorização da mão de obra feminina, em virtude da grande concorrência com a masculina.

Por outro lado, a difusão dos ideais iluministas no período da Revolução Francesa permitirá que as mulheres se organizem em prol de seus interesses. É o caso de Marie Olympe Gouges (1748-1793), que apresenta à Assembleia Nacional da França, em 1791, sua *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, documento no qual reivindica direitos igualitários de expressão para ambos os sexos. Ainda no século XVIII, além de Wollstonecraft, é notável a presença de Mary Astell (1666-1731), com o escrito *Some reflections upon marriage*, de 1730, "que ironiza a sabedoria masculina e despoetiza as relações existentes na sociedade familiar" (Zolin, 2005, p.184). Entretanto, a mulher entra no cenário político, nos Estados Unidos e na Inglaterra, somente na segunda metade do século XIX, quando são realizadas as campanhas pela igualdade legislativa e pelo sufrágio feminino. Como forma de legitimar o movimento, criam-se algumas associações, conforme aponta o trecho a seguir:

> Em 1840, as americanas Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Anthony e Lucy Stone passaram a liderar um sólido movimento pelos direitos das mulheres. As duas primeiras criaram a National Woman Suffrage Association (Associação Nacional para o Voto da Mulher), que, além de reivindicar o voto feminino, lutava pela igualdade legislativa, enquanto Stone criava a American Woman's Suffrage Association (Associação Americana para o Voto das Mulheres), que somava às reivindicações sufragistas outras ligadas à reforma das leis do divórcio. Essas duas organizações foram fundidas em 1890 para formar a National American Woman's Suffrage Association (NAWSA) (Associação

> Nacional Americana para o Voto das Mulheres), que, contando com o apoio de outras ativistas, conseguiu o direito de voto às mulheres americanas em 1920. (Ibidem, p.184)

Desse modo, percebe-se que a ênfase das exigências incidirá, a princípio, sobre aquelas mais primárias, como condições igualitárias no trabalho, o direito ao voto, ao acesso à educação. Pode-se afirmar que, ainda no início do século XX, as manifestações femininas estavam ligadas às lutas operárias. A partir dos anos 1930 é que se notam intervenções direcionadas estreitamente às reivindicações das mulheres.

É importante frisar que é por meio do movimento feminista que as mulheres começam efetivamente a se conscientizar e se questionar acerca da sua condição. Os estudos literários, diante dessa situação, entram nas discussões que permeiam a contestação do discurso patriarcal em relação às produções de autoria feminina.

> A ênfase do enfoque sobre a mulher nas diversas áreas de estudo é resultado direto do movimento feminista das décadas de 60 e 70, pretendeu/pretende principalmente, destruir os mitos da inferioridade "natural", resgatar a história das mulheres, reivindicar a condição de sujeito na investigação da própria história, além de rever, criticamente, o que os homens até então, tinham escrito a respeito. (Duarte, 1990, p.15)

Ainda no que se refere à representatividade do movimento feminista, Rosiska Darcy Oliveira (1999) salienta que é através dele que as mulheres irão problematizar, de maneira geral, as condições às quais foram submetidas em nome de uma hegemonia masculina:

> *Ao questionar o corte hierárquico do mundo, ao afirmar que o pessoal é o político* e que a política se enraíza na vida cotidiana e nos sentimentos privados, *ao opor ao modelo único a ser imitado uma pluralidade* de projetos e identidades a serem inventadas, essas novas protagonistas sociais atacam princípios sagrados da ordem estabelecida. A *expressão*

> *coletiva desse questionamento de normas – valores e modos de organização ficou conhecida como movimento feminista*. (Oliveira, 1999, p.48, grifos meus)

Costuma-se situar a crítica feminista em três grandes momentos. O início da primeira fase corresponderia à década de 1960, em que se procurou verificar a representação feminina em obras de autores masculinos. Já o segundo período foi marcado pela relação entre a escrita de autoria feminina e o posicionamento de suas respectivas escritoras, mais precisamente, o que Showalter (1979 apud Macedo & Amaral, 2005, p.88) denominou de *ginocrítica*, e o terceiro momento (no início dos anos 1980) enfatizou as questões referentes ao gênero, bem como as relações de poder e repressão.

Beth Miller, segundo Constância Lima Duarte, ao comentar o posicionamento das escritoras, designa tais fases como "ondas literárias"; estas seriam, primeiramente, a *andrógina*; em seguida, a *feminina*; *e* a terceira, *feminista*:

> Na "andrógina" as mulheres tentavam escrever como os homens e corresponderia às primeiras manifestações literárias. A segunda posição definia-se a partir da consciência de que a vivência diferenciada da mulher implicaria num discurso próprio. E a terceira, marcada pelo Ano Internacional da Mulher, as escritoras já expressariam conscientemente "coisas de mulher" em seus textos e pressupõe a existência de uma geração de escritoras feministas. (Duarte, 1990, p.22)

Esses momentos apontados por Miller equivalem ao que Showalter chama de escrita feminina (*feminine*), feminista (*feminist*) e fêmea (*female*): "a primeira de imitação e internalização das normas masculinas, [...] a segunda, a *fase de protesto* [...] e a terceira, a de autorrealização..." (ibidem, p.22, grifo do original).

Durante os anos 1960 e 1970, período de efervescência do movimento feminista, os estudos relacionados à crítica, como foi mencionado anteriormente, procuram discutir, em linhas gerais, a representação feminina nas obras de autores masculinos. Procura-

-se resgatar e reavaliar o papel da escrita feminina, mostrando a relação de poder exercida pela produção dominante. Kate Millet, por exemplo, em *Sexual politics* (1970) parte das ideias de Virginia Woolf para destacar o domínio do poder patriarcal. Nesse livro, Millet analisa, em síntese, a representação estereotipada da figura feminina em obras de ficcionistas como D. H. Lawrence, Norman Mailer, Henry Miller. Conforme observou Funck (1999, p.18), trata-se da "primeira obra importante da crítica feminista norte-americana". Seguindo essa mesma perspectiva de *Sexual politics,* o livro *Woman in sexist society: studies in power and powerless* (1971) apresenta textos das críticas feministas Elaine Showalter, Catherine Stimpson e também de Kate Millet.

Ainda no que se refere aos trabalhos significativos nesse período, conforme aponta Humm (1994, p.9), vale ressaltar o ensaio da poetisa Adrienne Rich intitulado "When we dead awaken: writing as re-vision" (1971), bem como o estudo *Thinking about women* (1968), de Mary Ellmann; além dos trabalhos de Betty Friedan, Germaine Greer, Carolyn Heilbrun, Judith Fetterley, Eva Figes, Alice Walker, Annete Kolodny.

Não resta dúvida de que a contribuição de Virginia Woolf e de Simone de Beauvoir foi decisiva para a crítica feminista do século XX. As reflexões levantadas por essas autoras servirão de esteio aos trabalhos posteriores. A escritora inglesa ressalta a importância das questões sociais e de gênero, chamando a atenção para a perspectiva da mulher e seu olhar diante do mundo, enfatizando a ruptura da escrita feminina diante da linguagem da escrita tradicional/dominante.

Em *A room of one's own* (*Um quarto que seja seu*), publicado pela primeira vez em 1929, Woolf aborda a condição da mulher como escritora, bem como a sujeição intelectual feminina. Trata-se de um estudo sobre a mulher e a literatura que teve origem nas anotações feitas por ela para duas conferências realizadas em estabelecimentos de ensino para mulheres em Cambridge no ano de 1928. Ainda no tocante à relação entre mulher e ficção, ela questiona:

"Qual o efeito da pobreza na ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte?" (Woolf, 1978, p.39). Em outras palavras, qual o reflexo dessas condições femininas na ficção produzida por elas? Até que ponto isso interfere na produção artística?

A importância de um espaço (a *room*) próprio a que alude a autora de *Orlando* também é retomada por Beauvoir em *O segundo sexo* (1949). Assim como Woolf, ela reconhece que apenas pela independência feminina torna-se possível chegar a um "caminho de libertação":

> Foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta. [...] entre o universo e ela não há mais necessidade de um mediador masculino. [...] produtora, ativa, ela reconquista sua transcendência; em seus projetos afirma-se concretamente como sujeito, pela relação com o fim que visa, com o dinheiro e os direitos de que se apropria, põe à prova sua responsabilidade. (Beauvoir, 1960, v.2, p.449)

Simone de Beauvoir também irá discutir os motivos pelos quais a mulher se submete à opressão. Segundo ela, ao aceitar essa condição repressora, o sexo feminino estaria sendo cúmplice da dominação masculina, cabendo, portanto, à mulher reverter essa situação.

> Dir-me-ão que todas estas considerações são bem utópicas, posto que fora necessário "para refazer a mulher" que a sociedade já a tivesse feito *realmente* igual ao homem: os conservadores nunca deixaram em todas as circunstâncias análogas de denunciar este círculo vicioso; entretanto a história não para. [...] Sem dúvida se colocarmos uma casta em estado de inferioridade, ela permanece inferior: mas a liberdade pode quebrar o círculo. Deixem os negros votar, eles se tornarão dignos do voto; deem responsabilidades à mulher, ela as saberá assumir [...] parece mais ou menos certo que atingirão dentro de um tempo mais ou menos longo a perfeita igualdade econômica e social, o que acarretará uma metamorfose interior. (Beauvoir, 1960, v.2, p.497, grifo do original)

Essa ideia de igualdade e semelhança, em que se alicerça o feminismo existencialista da filósofa francesa, será posteriormente questionada pelas teóricas pós-Beauvoir, que irão destacar a diferença, ou melhor, "exaltar o direito de a mulher proteger os valores especificamente femininos e rejeitar a referida 'igualdade', entendida como disfarce para forçar as mulheres a se tornarem como homens" (Zolin, 2005, p.189).

É importante lembrar que na década de 1970 há uma crescente preocupação em verificar as leituras que as mulheres faziam acerca da própria escrita. Trata-se de uma fase de redescoberta, a qual Showalter caracterizou como *ginocrítica*. Ela, conforme destacou Castro, sugere dois tipos de crítica:

> "crítica feminista", que se dedicaria a mulheres como leitoras e "ginocrítica", que se dedicaria a mulheres como escritoras, sendo que esta última modalidade visaria a psicodinâmica da criatividade feminina, através de sua literatura, ou seja, a pesquisa, sob a luz da Psicanálise, do universo imaginário da mulher. (Castro, 1992, p.228)

Showalter desempenha um importante papel nas reflexões acerca desse assunto. Em "A crítica feminista no território selvagem", a autora discute algumas teorias relacionadas à produção feminina, centradas nos modelos biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Ela conclui que os estudos feministas que fazem uso do modelo cultural são aqueles que realizam de maneira mais satisfatória a discussão sobre o tema, por levarem em conta o ambiente histórico-cultural no qual se insere cada obra literária executada por mulheres.

No início de 1980, observa-se uma crescente preocupação em analisar a maneira como as ideologias sociais/sexuais estavam representadas nos textos literários. Outro aspecto bastante discutido nessa fase refere-se à construção da linguagem. Questiona-se, desse modo, até que ponto a produção de autoria feminina se diferen-

ciaria das obras executadas por homens. Sob esse aspecto, destaca-se a atuação de Hélène Cixous.

Cixous parte dos questionamentos de Jacques Derrida acerca das oposições hierárquicas mantidas pela sociedade ocidental para tratar o modo como esse contraste binário desprivilegia a mulher. Ela, aliás, aponta a presença dessa oposicão entre *passividade* feminina e *atividade* masculina no próprio discurso filosófico:

> Como todo la obra de Derrida atravesando-detectando la historia de la filosofía se dedica a hacerla aparecer. En Platón, en Hegel, en Nietzsche, se repite una misma operación, rechazo, exclusión, marginación de la mujer. Asesinato que se confunde con la historia como manifestación del poder masculino. (Cixous, 1995, p.15)

A escritora francesa também considera que esse sistema tem como ponto principal de funcionamento a própria repressão feminina. *"Excluida del espacio de su sistema, ella es la inhibición que asegura el sistema su funcionamiento"* (ibidem, p.20). Assim, a escrita da mulher tentará se rebelar contra essa condição repressora.

> Al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. Que salga de la trampa del silencio. Que no se deje endosar el margen o el harén como dominio. (Ibidem, p.56)

Estudos como os de Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray, revelam a contribuição das feministas francesas à crítica anglo-americana. Com base nas ideias de Simone Beauvoir, elas analisam as oposições presentes na representação literária da diferença sexual. Sobre a importância dessas autoras, aponta Humm:

> French feminist theory played a crucial role in feminist criticism of the late 1980s by offering critics a new conceptualisation of the relationship between women, psychoanalysis and language. [...] French feminists aim to create positive representations of the feminine in a

> new language which is often referred to as *écriture féminine*, or women's writing. [1] (Humm, 1994, passim, grifo do original)

O conceito de *écriture féminine*, elaborado pela crítica feminista francesa, em linhas gerais, apoia-se numa "identidade feminina". Desse modo, acredita-se que é possível notar elementos que caracterizam a produção realizada pelas mulheres. Discute-se uma feminilidade construída de acordo com os interesses do patriarcado. Este, por sua vez, consolida as oposições binárias entre macho/fêmea, em que o feminino é referenciado sempre como a parte negativa, como esclarece Rosiska Darcy Oliveira em *Elogio da diferença*:

> No imaginário masculino, as mulheres, percebidas não só como diferentes, mas sobretudo, como inferiores, ocupam paradoxalmente, o lugar de "metade perigosa da sociedade". [...] Em razão mesmo de uma situação de alteridade, a mulher é definida como perigosa e antagônica. Em virtude dessa relação de oposição, é frequentemente associada às forças da mudança que corroem a ordem social e a cultura estabelecida. (Oliveira, 1999, p.30)

Em relação à *écriture féminine*, cabe dizer que se trata de uma definição bastante questionada, uma vez que, ao estabelecer aspectos que distinguem o discurso masculino do feminino, volta-se novamente para um binarismo do qual, a princípio, tenta-se escapar. Dessa forma, problematiza-se o fato de a feminilidade se restringir unicamente a um sexo. Todas as escritoras apresentariam uma peculiaridade tipicamente *feminina*? E os homens que escrevem? Também não poderiam tê-la? Perguntas como essas se mantêm no cerne dessa discussão. Elaine Showalter (apud Castro, 1992,

---

1 "A teoria feminista francesa desempenhou um papel crucial na crítica feminista nos finais de 1980, oferecendo ao crítico uma nova conceitualização do relacionamento entre mulheres, psicanálise e linguagem [...] feministas francesas objetivam criar representações positivas do feminino em uma nova linguagem a qual é geralmente referida como a *écriture féminine*, ou escrita feminina."

p.228) coloca-se contra a existência dessa essência feminina e "argumenta que qualquer padrão comum que se encontrar do feminino será apenas resultado de uma longa história de opressão". Sobre essa questão, lembra Lúcia Osana Zolin:

> O feminino, para Kristeva, como para Cixous, não implica a mulher real, pois, no que diz respeito à escrita, sujeitos biologicamente masculinos podem ocupar uma posição de sujeito feminino na ordem simbólica, conforme ela observa nas obras de artistas de vanguarda como Joyce e Mallarmé, entre outros. Ela vê no feminino a negação do fálico e, mais especificamente, na escritura feminina, uma força capaz de quebrar a ordem simbólica restritiva. (Zolin, 2005, p.196)

Ainda no que tange à influência da escola francesa, vale ressaltar a obra *The madwoman in the attic* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar. As autoras chamam a atenção para o fato de as escritoras colocarem em evidência suas experiências, assim como a perspectiva feminina. Por se apresentarem de maneira camuflada, tais aspectos ("femininos") seriam ignorados pelos críticos tradicionais, que acabam realizando uma leitura superficial (Pinto, 1990, p.19). Esse livro irá influenciar outros trabalhos posteriores, também voltados para o viés psicanalítico, como *Writing and sexual difference* (1982) e *The voyage in* (1983), ambos de Elizabeth Abel, bem como os estudos de Mary Jacobus e Juliet Mitchell.

Já em meados dos anos 1980, é interessante observar a presença de discussões que giram em torno da diferença racial, em que se destacam nomes como Barbara Smith, Audre Lorde, Alice Walker, Barbara Christian e o das críticas feministas africanas e caribenhas. Nesse período também há representativos trabalhos relacionados ao *lesbian criticism*. Em outras palavras, enfatizam-se questões ligadas a outras categorias minoritárias.

Nesse período, sob o olhar desconstrutivista e pós-estruturalista destacam-se os estudos de Gayatri Spivak, que revelam um outro viés da crítica feminista. Spivak, pensadora indiana radicada nos EUA, também chama a atenção para a mulher nas sociedades periféricas, propondo uma reintrodução da dimensão histórica que, segun-

do ela, é esquecida pelos trabalhos sobre linguagem empreendidos por Kristeva e Cixous. Para Spivak, a linguagem é um veículo de ideologias sociais e políticas: "para fazer pensar profundamente acerca do racismo e sexismo/machismo embutido em estruturas literárias" (Humm, 1994, p.23).

Assim como Spivak, Toril Moi, em *Sexual/textual politics* (1985), enfatiza, com base nos conceitos do pós-modernismo, o fato de a crítica feminista ser marcada ideologicamente, não sendo possível notar marcas de uma neutralidade, mas sim de uma subjetividade evidente.

Ainda sobre esse assunto, Beth Miller demonstra-se de acordo com o posicionamento de Moi, como observa Constância Lima Duarte:

> Para a americana Beth Miller, a crítica feminista, como a marxista, é uma variedade da sociológica ou sócio-histórica, e se distinguiria das demais pela sua *especial perspectiva* sobre o conteúdo ou a *interpretação ideológica* que podem nos dar uma percepção distinta da obra de um autor ou de uma autora. (Duarte, 1990, p.21, grifos do original)

Outro aspecto de grande relevância apontado por Moi em "Feminist, female, feminine" refere-se às considerações feitas por ela acerca dos termos *feminista e feminino*:

> we can now define as female, writing by women, bearing in mind that this label does not say anything at all about the nature of that writing; as feminist, writing which takes a discernable anti-patricarchal and anti-sexist position; and as feminine, writing which seems to be marginalised (repressed, silenced) by the ruling social/linguistic order.[2] (Moi, 1989, p.132, grifos do original)

2 "Podemos agora definir como *female* [fêmea], a escritura realizada por mulheres, tendo em mente que este rótulo não diz absolutamente nada sobre a natureza de tal escrita; como *feminist* [feminista], escrita que toma uma discernível posição antipatriarcal e antissexista/machista; e como *feminine* [feminino], escrita que aparenta ser marginalizada (reprimida, silenciada) pela ordem social/linguística dominante."

Acerca dessas afirmações de Moi, ao comentar o texto "Feminist literary criticism" da autora norueguesa, Nancy Campi de Castro esclarece:

> As palavras "feminista" e "feminino" são rótulos políticos para o movimento de mulheres surgido no final dos anos 60. "Crítica feminista" é, por sua vez, um tipo específico de discurso político, direcionado contra o patriarcado e o sexismo, deixando de ser somente uma preocupação com o gênero na literatura. Trata-se, portanto, de algo mais que meros instrumentos metodológicos. (Castro, 1992, p.226)

Torna-se importante esclarecer que as feministas de língua inglesa utilizam os termos *feminine* e *masculine* para se referir às questões de gênero (convenções sociais) e, por outro lado, usam *female* e *male* para enfatizar os aspectos biológicos de cada sexo.

Já no idioma francês, utiliza-se somente um adjetivo para se referir à mulher, neste caso, o vocábulo *féminine*, que apresenta uma perda do peso político atribuído pelas feministas anglo-americanas. Isto acarreta uma certa dificuldade para as falantes de língua inglesa, pois, ao falar em *écriture féminine*, por exemplo, não se sabe se a expressão representa uma escrita marcada pelos valores que a sociedade instituiu como *feminino* ou se corresponde simplesmente a um texto de autoria feminina que pode ou não ter marcas do *feminino*. Desse modo, o grande problema estaria em identificar se a expressão estaria se referindo ao gênero ou ao sexo (Queiroz, 1998, p.17). Para as francesas Cixous e Kristeva, *féminine* se relaciona ao que está à margem, podendo ser representado tanto pelo sujeito masculino como pelo feminino.

Ainda sobre a definição desses termos, a língua portuguesa, como língua românica, apresenta um problema semelhante ao idioma francês (Macedo & Amaral, 2005, p.68); os vocábulos *female/male*, tão recorrentes nos textos da crítica anglo-americana, acabam sendo inapropriados para os falantes do idioma português. O mesmo ocorre com o termo *feminista*, que, devido às conotações panfletárias, é visto de maneira pejorativa, diferentemente da língua

inglesa, em que é usado normalmente. É importante frisar, porém, que ele deve ser compreendido como "categoria política", e não de modo depreciativo, uma vez que se refere ao "feminismo entendido como movimento que preconiza a ampliação dos direitos civis e políticos da mulher, não apenas em termos legais, mas também em termos da prática social" (Zolin, 2005, p.183), ao passo que a palavra *feminino*, no contexto brasileiro, está mais ligado às marcas culturais de gênero, não apresentando o mesmo teor empregado por Cixous a partir da *écriture féminine*, correspondendo, nesse sentido, a um termo empregado tanto na oposição ao *masculino*, aludindo às convenções sociais, ou melhor, "a um conjunto de características (atribuídas à mulher) definidas culturalmente, portanto em constante processo de mudança" quanto na simples referência ao sexo feminino, "ao dado puramente biológico, sem nenhuma outra conotação" (Zolin, loc. cit.). Dessa forma, percebe-se que o uso, bem como a significação dos termos, dependerá do contexto discursivo (Queiroz, loc. cit.).

No que se refere aos estudos da crítica feminista, na década de 1990, as discussões que giram em torno dos estudos de gêneros serão retomadas. Com a publicação de *Speaking of gender* (1989), Showalter, por exemplo, irá focalizar essa questão. Ela ressalta que a identidade sexual não se constrói somente pelas diferenças biológicas, mas pelas divergências sociais e culturais a que a sociedade submete o indivíduo, ou, como definiu Nicholson (2000), "uma organização social da diferença sexual". Assim, *Speaking of gender* "representa uma mudança significativa do foco na escrita feminina na mais recente crítica feminista e do foco em significações do feminino nos trabalhos de Igaray, Jardine e outros" (Humm, 1994, p.20).

De acordo com as considerações feitas aqui, pode-se afirmar que a crítica feminista se fundamenta em duas grandes vertentes: a escola francesa, influenciada pela psicanálise lacaniana e pelo conceito de desconstrução derridiana; e a escola anglo-americana, que se centra na formação do cânone, bem como nas questões que permeiam as ideologias de gênero (Queiroz, 1997, p.14).

Mediante essas distintas direções, mas que se entrelaçam, a crítica feminista atual tem como principais objetivos: focalizar o modo como as mulheres são representadas nas normas sociais e culturais predominantes, resgatar textos de autoria feminina negligenciados pela crítica tradicional, confrontar as leituras e métodos sustentados por essa crítica, destacar o posicionamento dessas mulheres como leitoras que, por sua vez, representam um novo olhar frente à produção da escrita feminina.

Crítica feminista na América Latina

Al buscar nuestra palabra y exponerla en forma de escritura estamos estableciendo nuestro orden símbólico. Al abrir nuestra palabra estamos concurriendo con una visión más en las diversas visiones del imaginario colectivo que es la cultura. Al atrevernos a exponer nuestro deseo en la palabra, no estamos ya hablando desde la carencia. Pero al escribirnos, sobre todo, nos estamos "constituyendo como raza", inventándonos, creando nuestra identidad – realidad – sujeto mujer y mestiza.

Soledad Farina

A prática do feminismo em países do Terceiro Mundo apresenta um traço bastante peculiar, manifestando-se nas atividades políticas. Estudiosas como Beatriz Sarlo e Jean Franco chamam a atenção para a importância que as mulheres tiveram no processo político latino-americano.

> Na América Latina, dois eventos contribuíram para o ressurgimento dos movimentos de mulheres – os regimes autoritários dos anos 70 e a dificuldade extrema provocada pela crise das dívidas externas e pelas políticas neoconservadoras postas em prática sem o escudo protetor do Estado de bem-estar social. (Franco, 1992, p.11)

Convém ainda lembrar que, apesar da presença de estudos teóricos nas décadas de 1970 e 1980, é a partir da segunda metade dos anos 1980 que aparecem notáveis reflexões que permeiam a crítica feminista na América Latina. Jorgelina Corbata (2002, p.15) cita como marco a obra *La sartén por el mango* (1985), organizada por Patricia Elena González e Eliana Ortega, em que se notam trabalhos pioneiros, como "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina", de Sara Castro Klaren, e "Las tretas del débil", de Josefina Ludmer. Corbata também destaca a atuação de Sylvia Molloy e Beatriz Sarlo no livro *Women's writing in Latin American* (1991). Essas autoras, em síntese, irão propor uma releitura das feministas francesas e anglo-americanas, pensando nas particularidades étnico-político-sociais do Terceiro Mundo.

Sob esse aspecto, os estudos de Gloria Anzaldúa, Tey Diana Rebolledo e Norma Aracón vão ao encontro das discussões que problematizam o poder e o discurso autoritário exercido pelas teorias vindas de fora da América Latina.

Com ênfase na relação entre Norte/Sul, Francine Masiello (1996), no artigo "Tráfico de identidades: mujeres, cultura y política de representación en la era neoliberal", resgata as reflexões de Jean Franco para alertar sobre os riscos do discurso dominante difundido pelas metrópoles. Acerca disso, Corbata comenta:

> En su análisis del poder de la mediación como discurso cultural, a Masiello le interesa sobre todo su examen en relación con la identidad femenina. Y es allí donde encuentra que las autoras norteamericanas que estudian mujeres latinoamericanas practican a menudo formas de rescate y conversión en el proceso de lo que llama "fantasear al otro", acentuando en especial las diferencias entre el sistema del norte y del sur. (Corbata, 2002, p.31)

Já Nelly Richard, sob influência da escola francesa, analisa as especificidades do feminino dentro do contexto latino-americano, observando:

> Esta concepción interactiva de la diferencia-mujer es sin duda la que mejor sirve de reflexión del femenismo latinoamericano ya que permite pluralizar el análisis de las muchas gramáticas de la violencia, de la imposición y de la segregación, de la colonización y de la dominación, que se intersecta en la experiencia de la subartenidad. (Richard apud Corbata, op.cit., p.35)

Ainda em relação às questões que permeiam os possíveis aspectos característicos da escrita de autoria feminina, tem-se o notável ensaio de Cristina Piña, "Las mujeres y la escritura: el gato de Cheshire". Nesse texto, com base nas ideias de Kristeva, a autora fala de certos temas e formas recorrentes na produção de algumas escritoras.

No que se refere ao posicionamento da crítica tradicional, vale destacar as considerações de Sylvia Molloy (1991), que mostra como a imagem de muitas escritoras é construída de maneira estereotipada:

> la visión de Delmira Agustini como la *virgen licenciosa*; Alfonsina Storni como una *ridícula virago*; Victoria Ocampo como la anfitriona con *veleidades intelectuales*; Gabriela Mistral como la *madre espiritual*; Norah Lange como la *dadaísta extravagante* y Silvina Ocampo como la *excéntrica perversa*. (Molloy apud Corbata, 2002, p.20-1, grifos do original)

Outro nome de grande representatividade no que diz respeito aos estudos da crítica feminista na América Latina é o de Rosario Castellanos; segundo apontou Beth Miller (1987, p.94), "Castellanos viu desde cedo os problemas da mulher dentro de um contexto social, econômico e histórico. Ela relaciona a luta da mulher com outras lutas". Miller ainda considera a atuação da escritora mexicana como um "ponto de partida do movimento feminista contemporâneo no México" (ibidem, p.98).

Sob influência das obras de Woolf e Beauvoir, Castellanos também irá problematizar o desnível socioeconômico existente entre a

América Latina e os Estados Unidos, questionando a falta de iniciativa das mulheres mexicanas. "Será que não há mulheres entre nós? Será que os rituais de abnegação as atarantou de tal maneira que não se dão conta de quais são as suas condições de vida?" (Castellanos apud Miller, op.cit., p.97)

Ainda no México, destaca-se o nome de Eliana Poniatowska, como os de Luisa Valenzuela e Tununa Mercado, na Argentina; Cristina Peri Rossi, no Uruguai; Diameda Eltit e Gabriela Mora, no Chile. Esta última vê a crítica feminista como aquela capaz de realizar uma leitura que questione "os cânones estabelecedores de hierarquias de qualidade, obrigando o reexame dos princípios e os métodos que têm contribuído para formar nossos juízos" (Duarte, 1990, p.21).

De acordo com o que foi mencionado até o momento, percebe-se que as ideias difundidas por francesas e anglo-americanas foram cruciais para a tomada de consciência das feministas nos países subdesenvolvidos. Ao tratar, entretanto, de crítica feminista latino-americana, as preocupações atuais consistem em não perder de vista as particularidades evidentes na América Latina.

É importante mencionar que o enfoque pós-colonialista, com base nas ideias de Foucault sobre poder, irá despertar na crítica feminista desta região um olhar mais atento às questões que norteiam a condição de marginalizados quanto à língua, ao discurso e à identidade em relação à Europa.

Conforme destaca Heloisa Buarque de Hollanda, analisar as questões relacionadas aos diversos contextos sociais na América Latina é essencial, já que "apontam um caminho interessante para a própria ampliação e para o desenvolvimento da reflexão feminista contemporânea" (Hollanda, 1992, p.9).

Compartilhando dessa ideia, em "Como e porque somos feministas", Simone Pereira Schmidt (2004) atenta para a importância de olhar as especificidades da América Latina, sem deixar de lado a contribuição das "matriarcas", como ela denomina, ou mesmo as teorias vindas de outros países.

> Não há como, efetivamente escrever a história do feminismo reivindicando uma especificidade construída a partir de fora da nossa experiência. Por isso talvez a tarefa mais urgente para a teoria feminista agora seja a de reler sua história do movimento de mulheres na América Latina e as teorias produzidas no espaço acadêmico, traduzidas (no sentido de tradução assinalado por Homi Bhabha como tarefa da crítica pós-colonial) dos grandes centros hegemônicos. (Schmidt, 2004, p.21)

Ainda sobre esse assunto, Suely Gomes Costa (2004) observa que as discussões que giram em torno das desigualdades entre os sexos prevaleceram em relação ao tema da subordinação de classes/ etnias/raças.

> Ainda que o paradigma do patriarcalismo tenha sido relevante para o processo de tomada de consciência das relações de poder e dominação entre os sexos, é preciso revê-lo. Esta escolha teórica oculta muito da complexidade social, quando desconsidera sistemas de poder e subordinação, postos pelas relações de classes etnias/raças e gerações em suas interseções; aqueles "entre lugares" de que fala Homi Bhabha. (Costa, 2004, p.25)

A respeito dessa questão, Jean Franco chama a atenção também para o fato de o movimento feminista ainda representar os interesses da classe média, presos aos ideais dos movimentos europeus e norte-americanos:

> apesar do número crescente de grupos feministas na América Latina e do sucesso dos três *encuentros feministas*, o feminismo enquanto tal ainda está muito no âmbito das classes médias, principalmente da *intelligentsia* familiarizada com os movimentos da Europa e dos Estados Unidos. [...] Embora muitos grupos feministas da América Latina enfatizem sua "autonomia" por não desejarem que os objetivos feministas se subordinem à política dos movimentos de mulheres, é exatamente essa relação que dá ao feminismo latino-americano uma forma bem distinta. Há um imperativo social na América Latina do qual não

> se pode fugir. Esse imperativo social não aparece só nos *encuentros feministas*, mas também, de forma mais perturbadora e controvertida, nos textos de mulheres. (Franco,1992, p.12)

Diante dessa perspectiva, pode-se afirmar que a principal proposta da crítica feminista na América Latina hoje é fazer outra leitura das teorias europeias e norte-americanas, com a finalidade de estabelecer um *corpus* teórico, fundamentado em suas respectivas circunstâncias, que apresente, portanto, as especificidades culturais latino-americanas.

Crítica feminista no Brasil

As mulheres da minha geração perambulam pelo castelo-em-ruínas do casamento. E se possuem a chave da liberdade *conferida pela pílula, nada podem fazer com ela. Deram-nos a chave,* mas esqueceram de construir a porta.

Márcia Denser

Sabe-se que a presença da mulher brasileira na vida pública começa de maneira efetiva no início do século XX. No Brasil, até 1916 o Código Civil considerava as mulheres como "menores perpétuos sob Lei" (apud Pinto, 1990, p.34). Em outras palavras, elas ficavam sujeitas à vontade dos homens (marido ou pai).

Tal realidade também era comum em outros países da América Latina, como a Argentina, que se valerá de leis parecidas com essa para manter a autoridade masculina. Após a segunda metade do século XIX, entretanto, surgem no Brasil, assim como no Chile e em outros países latino-americanos, movimentos de mulheres descontentes com a situação à qual estavam condicionadas.

Ao tratar da história do feminismo brasileiro, Constância Lima Duarte (2003), em "Feminismo e literatura no Brasil", designa as décadas de 1830, 1870, 1920 e 1970 como "momentos-onda", em que o movimento feminista adquire maior destaque.

A primeira "onda" corresponderia ao período em que a mulher luta pelos direitos primários, como o acesso à educação. Busca-se a construção de uma identidade feminina. Além da presença das escritoras Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1860), Clarinda da Costa Siqueira (1818-1867), Delfina Benigna da Cunha (1791-1857), destaca-se a atuação de Nísia Floresta (1809-1885), em especial o trabalho intitulado *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, publicado em 1832. Trata-se de uma adaptação do livro *Vindication of the rights of woman*, da inglesa Mary Wollstonecraft. Segundo Duarte, essa "tradução livre" representa um marco para o feminismo brasileiro:

> Nísia Floresta não realiza, insisto, uma tradução no sentido convencional do texto feminista, ou de outros escritores europeus, como muitos acreditaram. Na verdade, ela empreende uma espécie de *antropofagia libertária*: assimila as concepções estrangeiras e devolve um produto pessoal, em que cada palavra é vivida e os conceitos surgem extraídos da própria experiência. (Duarte, 2003, p.154, grifo do original)

Convém ainda mencionar a representatividade de Teresa Margarida da Silva e Orta (1711 ou 1712-1793) apontada como precursora do romance brasileiro com a obra *Aventura de Diófanes*. Nesse período, conforme destaca Rita Terezinha Schmidt (1995, p.183), nota-se a presença de outras vozes significativas, dentre elas: Albertina Berta, Ana Luísa Berta, Maria Firmina dos Reis, Maria Benedita Bormann, Carmen Dolores, Ana Luísa de Azevedo e Castro, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas.

Já o segundo "momento-onda" apontado por Constância Duarte apresenta um cunho mais feminista. Uma das principais reivindicações, nessa fase, será o direito ao voto. A imprensa será um veículo de suma importância. A autora também ressalta o caráter bastante reivindicativo do jornal A *Família*, de Josefina Álvares Azevedo (1851-?); além de *O Corimbo*, das irmãs Revocata Heloísa de Melo (1862-1944) e Julieta de Melo Monteiro (1855-1928), publicado na cidade de Porto Alegre durante os anos de 1884 a 1944.

Nota-se, portanto, no início do século XX, um notável aumento de publicações em jornais e revistas, desde ensaios, crônicas, poesias, contos de autoria feminina. Dentro desse periodismo feminino, segundo Dulcília S. Buitoni (apud Gotlib, 2003, p.32), o primeiro jornal que possibilitou a divulgação de textos, tanto de cunho político quanto literário, escritos por mulheres foi, provavelmente, *O Espelho Diamantino*, lançado em 1827 na cidade do Rio de Janeiro. Observam-se também outros periódicos pioneiros, como o *Correio das Modas* (1839-1841) e o *Jornal das Senhoras* (1852-1855).

Em 1873 aparece, de fato, o primeiro jornal feminista: *O Sexo Feminino*, com a colaboração de Maria Amélia de Queiroz (séc. XIX-?). Nesse mesmo período, destaca-se a revista literária *A Mensageira*, publicada em São Paulo de 1897 a 1900, dirigida por Presciliana Duarte de Almeida (1867-1944). Autoras como Narcisa Amália (1852-1924) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) contribuíram efetivamente com seus textos para a revista. "A importância dessa revista deve-se, sobretudo, à preocupação com a formação de um grupo ativo de intelectuais e artistas preocupado com a construção de um contexto de cultura literária" (Gotlib, 2003, p.34).

Vale mencionar que, no campo literário, destacam-se as escritoras Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Francisca Júlia (1871-1920), consideradas marcos no que tange à produção literária de autoria feminina no Brasil. "É possível dizer, mesmo, que com essas duas escritoras inicia-se realmente uma tradição da literatura brasileira feminina no Brasil" (Pinto, 1990, p.43). Percebe-se que grande parte da crítica da época contribuiu para disseminar que elas supostamente representavam a imagem de mulher "perfeita", pois, além de atuar como escritoras, trabalhavam em seu lar, o que corroborou a ideia de que a produção feminina era uma espécie de *hobby* e, portanto, uma atividade menor comparada à masculina. Tal aspecto será explorado pelo discurso crítico que, por sua vez, difundirá o conceito de que a literatura feita por mulheres corresponde somente à representação de suas respectivas emoções e sentimentos. É o que Sylvia Paixão (1990, p.54) designou como o

"olhar condescendente" da crítica: "A atmosfera de fragilidade será acentuada por meio de uma atitude paternalista do crítico em relação à mulher que escreve, fazendo sobressair, muitas vezes, mais as qualidades físicas da mesma do que os seus dotes literários".

No que se refere à terceira "onda", definida por Constância Duarte, as exigências pelo direto ao voto continuam juntamente com as reivindicações de inserção da mulher no campo de trabalho, bem como no ensino superior. Destacam-se nomes como Bertha Lutz (1894-1976), Maria Lacerda de Moura (1887-1945), Leolinda Daltro (1860-1935), Ercília Nogueira Cobra (1891-1938), Adalzira Bittencourt (1904-1976), Mariana Coelho (1880-1953), Diva Nolf Nazário (séc. XX), entre outras.

É interessante observar que, a princípio, a ideia do desenvolvimento intelectual feminino estava vinculada à melhoria do desempenho da mulher como esposa e mãe, conforme aponta Cristina Ferreira Pinto:

> a imprensa feminina brasileira, desde os seus primórdios, enfatiza a necessidade de melhorar-se a educação dada à mulher, como meio de elevá-la social e moralmente. As primeiras feministas brasileiras, no entanto, assim como políticos e educadores liberais, defendiam a melhora do ensino para as mulheres porque entendiam que assim elas poderiam desempenhar melhor seus deveres para com a família e a casa. [...] *A partir da década de 1870, no entanto, observa-se que vários jornais e revistas feministas e uns raros homens públicos assumem uma atitude diferente em relação à educação feminina.* Defendia-se então a ideia de que a mulher deveria ser instruída e emancipada, não só para poder servir melhor à família e à sociedade, mas principalmente por um desejo de realizar-se pessoalmente. (Pinto, 1990, passim, grifo meu)

Aos poucos, as reivindicações de acesso à educação assumem um caráter estritamente relacionado à emancipação feminina. "Dessa maneira, o foco desse movimento vai mudando progressivamente, e logo a questão central passa a ser o direito da mulher ao ensino superior" (ibidem, p.38). É somente a partir da década de 1930, entretanto, que é possível notar um número significativo de

mulheres nas escolas superiores. Ainda no que se refere ao movimento feminista no Brasil, Cristina Ferreira Pinto menciona:

> Embora não tivesse conseguido transformar radicalmente a atitude da sociedade brasileira em relação à mulher, o movimento feminista que se inicia em meados do século XIX consegue avanços consideráveis. O acesso da mulher à educação integral foi, sem dúvida, o primeiro passo para sua emancipação. A luta pelo sufrágio feminino também consegue uma vitória em 1932 [...]. (Ibidem, p.40)

Ainda acerca desse momento, no âmbito literário, cabe destacar a atuação de Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975), com a obra *Rito pagão*, e Gilka Machado (1893-1980), que, diferentemente de Francisca Júlia, apresenta uma outra tendência poética, renovando com seus poemas de cunho erótico: "a poesia de Gilka Machado vai mais além: acusa os agentes opressores – os homens; e proclama a rejeição dessa forma reprimida de ser *mulher*" (Gotlib, 2003, p.41, grifo do original).

Costuma-se enfatizar a década de 1930 como um período de maturidade da produção de autoria feminina, tanto pela qualidade dessa produção quanto pelo número de mulheres que atuam como escritoras. Desse período fazem parte as poetisas Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, bem como as prosadoras Patrícia Galvão (Pagu) e Raquel de Queiroz, entre outras. No âmbito da crítica literária, porém, nota-se ainda uma certa lacuna, com exceção de Lúcia Miguel Pereira que, além de se dedicar à prosa literária, também exerce notavelmente a atividade de ensaísta e crítica, apesar de alguns estudiosos questionarem o fato da sua obra *A história da literatura brasileira*, publicada em 1950, só fazer referência a uma escritora, Júlia Lopes de Almeida. Para Lúcia Osana Zolin (2004, p.276), o motivo da única escolha feminina é explicado, "certamente por não considerar que as demais escritoras da época tenham participação na formação da identidade nacional ou, simplesmente, por considerar suas obras inferiores em relação àquelas modelares dos 'homens letrados'". A atuação de Lúcia Miguel Pereira, entre-

tanto, não se limita somente a essa obra. Dentre os seus estudos, vale ressaltar "As mulheres na literatura brasileira", de 1954, em que ela descreve a condição feminina na sociedade brasileira.

Sobre a quarta "onda", em que a mulher já consegue concretizar grande parte das exigências reivindicadas na fase anterior, Duarte complementa:

> Enquanto nos outros países as mulheres estavam unidas contra a discriminação do sexo e pela igualdade de direitos, no Brasil o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que elas se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida. (Duarte, 2003, p.165)

É possível, portanto, notar nessa fase que o feminismo no Brasil apresenta algumas particularidades em decorrência da ditadura militar. As primeiras publicações feministas dos anos 1970, como os jornais *Brasil Mulher* e *Nós, Mulheres*, irão enfatizar o caráter de luta de classe e a condição repressora do regime ditatorial. Ainda sobre esse período, Miriam Pillar Grossi (2004) chama a atenção para a grande inquietação que girava em torno dos trabalhos acerca das especificidades da mulher brasileira:

> Mas, se por um lado, o movimento feminista brasileiro que surge nos anos 70 se caracteriza por um intenso compromisso político, por outro, suas participantes – majoritariamente das camadas médias intelectualizadas – tiveram sempre uma forte preocupação com a pesquisa sobre a situação daquilo que se pensava ser "uma mulher brasileira". (Grossi, 2004, p.213)

Esse mesmo momento é apontado por Nelly Novaes Coelho, em *A literatura feminina no Brasil contemporâneo* (1993), como um período de amadurecimento das mulheres escritoras, ressaltando o que ela chama de *consciência crítica*. Esta, por sua vez, estaria presente de maneira mais nítida na produção de autoria feminina a partir da década de 1960, em que se sobressaem, na poesia, Hilda

Hilst, Ana Cristina César, Adélia Prado, Cora Coralina; na prosa, Clarice Lispector, Nélida Piñon, Márcia Denser, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, entre outras.

> Consciência que à força de tentar se posicionar, não só em relação à falência do modelo-de-comportamento feminino herdado da sociedade tradicional (a sociedade cristã/burguesa/liberal/patriarcal/capitalista que vem sendo questionada e abalada em seus alicerces desde o início do século), como também à interdependência existente entre as múltiplas formas de criação literária e os estímulos ou imposições do *contexto sociocultural* em que essa criação surge. (Coelho, 1993, p.16, grifo do original)

De acordo com as considerações tecidas por Constância Duarte em "Feminismo e literatura no Brasil", ainda não é possível afirmar a existência de uma quinta "onda" a partir dos anos de 1990. Ela conclui:

> Com certeza vivemos outros e novos tempos, e o movimento feminista parece atravessar um necessário e importante período de amadurecimento e reflexão. O que não se sabe é como retornará na próxima onda, que formato e dimensões poderia ter. (Duarte, 2003, p.168)

Ao levar em conta a afirmação de Miriam Pillar Grossi (2004, p.212) que indica a defesa de tese de livre-docência de Heleieth Saffioti em 1967 na USP como marco dos estudos sobre a mulher no Brasil, pode-se dizer que esse campo de pesquisa tem apenas quarenta anos no Brasil.

Em relação aos estudos de crítica literária, percebe-se que apenas por volta dos meados da década de 1980 começam a aparecer trabalhos que tentam se libertar dos conceitos importados das escolas francesa e anglo-americana (Funck, 1999, p.21). Nesse sentido, pode-se dizer que a crítica feminista no Brasil, consciente da influência exercida por essas tendências, volta-se para análises acerca da representação feminina na literatura, como também para discussões que giram em torno de uma possível *linguagem da escri-*

tura feminina. Além disso, a historiografia feminista tem instaurado importantes debates que permeiam a questão da própria formação do cânone, uma vez que se propõe a resgatar obras "esquecidas" pela tradição canônica, contestando, dessa maneira, a ausência da literatura produzida por mulheres.

Outro aspecto que tem sido examinado cuidadosamente por algumas estudiosas do feminismo refere-se à noção de "sororidade" ou de irmandade, como intitula Suely Gomes Costa (2004, p.25). Trata-se de uma concepção que foi embutida de que as mulheres, sendo todas iguais, deveriam lutar contra a desigualdade em relação aos homens:

> Essa forma de pensar a identidade biológica ganha revisões a partir dos anos 80, do século XX. Na noção de "sororidade", conformam-se a homogeneização e a ocultação das diferenças e desigualdades entre as mulheres. Essas revisões decorrem da crescente tomada de consciência das diferenças e desigualdades no que concerne ao enquadramento político; à posição de classe; às circunstâncias raciais/étnicas; às distâncias de geração ideológicas. *No Brasil, esse debate, restrito a alguns círculos, mantém-se lacunar* no que tange à avaliação de impasses dos feminismos, organizações sempre imaginadas como de defesa de doutrinas igualitárias. (Costa, loc. cit., grifo meu)

Miriam Pillar Grossi (2004, p.218) ainda atenta para a questão do atual objeto dos estudos feministas no Brasil, o qual ela prefere chamar de "*estudos feministas, de mulheres e de gênero*". Em uma pesquisa realizada juntamente com Sônia Malheiros Miguel em mais de mil instituições brasileiras em 1995, revelou-se que muitas pesquisadoras não se reconhecem dentro do "rótulo" feminista, ou por acharem que este está estritamente ligado à militância ou por considerarem que seus trabalhos se enquadram dentro dos estudos de ciências sociais, pois avaliam suas pesquisas como parte da teoria social contemporânea. Grossi considera esses resultados como um reflexo de um espaço permeado de pluralidades:

> constatamos que não podíamos denominar de movimento feminista, grupos que se auto-denominavam como "de mulheres", ora se consideravam "feministas", ora se diziam trabalhar com "questões ou políticas de gênero". Partindo desses dados e analisando os trabalhos apresentados em diferentes eventos da área considero que há vários tipos de pesquisas sendo realizadas atualmente no Brasil: pesquisas sobre mulheres, pesquisa sobre homens, pesquisas que analisam as relações de gênero, pesquisas preocupadas com questões teóricas, pesquisas sobre o movimento feminista e de mulheres, etc... (Grossi, 2004, p.218)

Diante desse contexto, é importante frisar algumas pesquisadoras que têm desempenhado um papel fundamental no que tange às principais reflexões dos estudos sobre mulher e literatura, a saber: Suzana Funck, Marlyse Meyer, Nádia Gotlib, Heloisa Buarque de Hollanda, Constância Lima Duarte, Rosiska Darcy de Oliveira, Rita Schmidt, entre outras.

Ainda no que se refere às perspectivas do pensamento crítico feminista no Brasil, vale mencionar as considerações feitas por Heloisa Buarque de Hollanda:

> É inegável que o pensamento crítico feminista no Brasil, em fase de expansão e formação de um *corpus* teórico próprio, pelo menos na área das letras, já mostra quantitativa e qualitativamente sinais de seu potencial crítico e político. É inegável também [...] que a atual voga dos estudos feministas não é apenas mais uma moda acadêmica, mas é um entre os muitos resultados da longa trajetória das mulheres, com idas e vindas, estratégias e lutas, em busca não só de seus direitos civis, mas também de seu inalienável direito de interpretação. (Hollanda, 1993, p.34)

Como forma de destacar a importância dos estudos relacionados à escrita de autoria feminina, espera-se que este conciso panorama tenha servido para situar os propósitos sustentados por algumas de suas representantes, embora se saiba que pontuar alguns nomes é sempre uma tarefa árdua, pois se corre o risco de excluir outros significativos.

PARTE II

CECÍLIA E O FEMININO

Linda é a mulher e o seu canto,
ambos guardados no luar.
Seus sonhos doces de pranto
– quem os pudera enxugar [...]
A mulher do canto lindo
ajuda o mundo a sonhar,
com o canto que a vai matando,
ai!
E morrerá de cantar.

Cecília Meireles

A CRÍTICA CRISTALIZADA

Após realizar um breve panorama da crítica feminista, em que se procurou pontuar as circunstâncias nas quais Cecília Meireles exerceu sua atividade como escritora, cabe, neste momento, examinar o discurso disseminado pela crítica sobre a poetisa brasileira que acabou realizando uma leitura reducionista da sua obra, apresentando uma visão cristalizada, conforme apontou Oliveira (2003).

Assim, pretende-se inicialmente mostrar como o discurso crítico sobre Cecília insiste em apontá-la como a "pastora de nuvens" que sempre transita pelo campo do etéreo, do efêmero e que não se envolve com assuntos relacionados ao contexto social da sua época. O que mostra mais uma vez aqui, como designou Sylvia Paixão (1990), o olhar condescendente em relação à mulher que escreve, em que se nutre a ideia de que as vozes femininas manifestam-se somente diante de temas mais amenos que, por sua vez, são tratados de maneira delicada e sublime.

Em contraposição a essa crítica ceciliana, tenta-se, em seguida, por meio das mais diversas expressões da produção de Cecília Meireles, desde seus textos poéticos a suas traduções, destacar a preocupação da autora brasileira em problematizar questões que permeiam a escrita de autoria feminina, salientando, portanto, como essa "inquietação" percorre sua obra.

Ao falar sobre a poesia de Cecília Meireles, o crítico Agrippino Grieco, no texto "Quatro poetisas", presente no livro *Evolução da poesia brasileira*, publicado em 1932, destaca:

> Mas a sra. Cecília Meireles é pouco original, por isso que imitadora dos que aqui imitam Leopardi e Antero de Quental: é uma cópia de cópia [...] É uma artista que parece ter abdicado de toda a alegria, de toda esperança de felicidade. [...] Não possue o dom de inflamar os assuntos em que toca: a falta de sinceridade verbal paralisa-lhe qualquer tentativa de lirismo. (Grieco, 1932, p.202)

Ainda nesse mesmo texto, Grieco comenta sobre a escritora Auta de Souza que, segundo ele, se tivesse vivido mais, seria "um Casimiro de saias", cujas "orgias românticas não iam além de respirar, numa noite de lua, 'o incenso agreste da jurema em flor'" (Grieco, 1932, p.201). Diante dessas observações, percebe-se que, para o crítico, a forma "adequada" da escrita poética desenvolvida pelas mulheres deve se vincular à imagens suaves e agradáveis. Quando compara, por exemplo, Cecília Meireles e Lia Corrêa Dutra, ele diz: "Menos guindada que a sra. Cecília Meireles é a senhorinha Lia Corrêa Dutra, autora simpática até na puerilidade dos adjetivos antiquados de que abusa" (ibidem, p.203) Em outras palavras, sua poesia se destaca pois é "pueril", embora ela cometa excessos. Além disso, o tom irônico de Grieco, ao se referir à poetisa como "senhorinha" parece evidente, uma vez que a escritora Rachel de Queiroz é mencionada de maneira diferenciada aqui como "a romancista": "Mas o ano de 1930, mais generoso que Labão, deu-nos a romancista Rachel de Queiroz" (ibidem, p.204).

Mais complacente com a produção feminina, mas ainda marcado de estereótipos, apresenta-se o texto "Cecília Meireles", de Amadeu Amaral, publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1923), sendo reproduzido também um ano depois na *Ilustração Brasileira* (Rio de Janeiro, outubro de 1934) e ainda no livro *Elogio à mediocridade* (1976). Cabe lembrar que, até o ano de publicação do artigo, Cecília havia publi-

cado somente duas obras poéticas: *Espectros e Nunca mais...* e *Poemas dos poemas.* O texto de Amaral irá tratar em especial desse último livro. (Oliveira, 2001, p.62). Já no primeiro parágrafo, tem--se a seguinte observação:

> O Brasil conta já *duas poetisas que são dois dos seus maiores poetas*: D. Gilka Machado e D. Rosalina Lisboa. Apesar de bem diversas de temperamento e de orientação artística, podemos admirá-las ambas com o mesmo calor. *Cada uma delas tem realizado, dentro das possibilidades da sua natureza*, da sua formação espiritual, dos seus íntimos pendores, uma obra sincera e forte que deslumbra e que sulca. (Amaral, 1976, p.159, grifos meus)

É interessante notar no fragmento acima que, embora ressalte a presença de Gilka Machado e de Rosalina Lisboa na poesia brasileira, Amaral destaca, em seguida, as limitações a que elas possivelmente estariam circunscritas por conta "da sua própria natureza", ou melhor, da condição feminina. Esse mesmo princípio da superioridade masculina é o que faz Grieco, por exemplo, chamar Auta de Souza de "Casimiro de saias". As considerações feitas por esses autores sustentam a oposição entre a *passividade* feminina e a *atividade* masculina, conforme apontou Cixous (1995, p.15). Dessa perspectiva, Márcia Hoppe Navarro complementa:

> a literatura produzida por mulheres foi sempre considerada "feminina", isto é, inferior, preocupada somente com problemas domésticos ou íntimos e, por isso, não merecendo ser colocada na mesma posição da literatura produzida por homens, cujo envolvimento com questões "importantes", isto é, com a política, história e economia foi sempre assumida sem discussão. (Navarro, 1995, p.13)

O texto de Amaral, em seguida, comenta acerca da poesia ceciliana: "D. Cecília Meireles não tem a razão orgulhosa de uma, nem o sensualismo espiritual da outra. Nem navega segura de si, em nau possante, nem se agita como quem anda perdida nas ondas. *Ela paira, simplesmente*" (Amaral, 1976, p.160, grifo meu). Nesse tre-

cho corrobora-se a noção de que a obra da autora de *Romanceiro da Inconfidência* transita pelo universo de elementos menos palpáveis, em que predomina o sublime, o etéreo, o inefável. Essa concepção, inclusive, é reforçada pelo uso do verbo "pairar", contrapondo-se a "navegar" e "agitar" que representam formas executáveis, ou melhor, termos que indicam ações que requerem esforços para serem efetuadas. Amaral segue o seu texto enfatizando o caráter efêmero da poética de Cecília Meireles e, diferentemente de Grieco, vê originalidade na poesia da autora brasileira:

> É possível que o leitor não goste. É tão desataviado e chão! Para nós, é delicioso: é a poesia, despojada de afeites e roupagens, reduzida à sua essência de emoção e de ideia. Imagens simples e claras como grandes lírios. [...] *A sua originalidade consiste no seu poder organizador e transformador da matéria adquirida, tão intimamente apropriada pelo espírito com as substâncias assimiladas pelo corpo.* [...] *D. Cecília Meireles é "um poeta". Traz em si a massa de que fazem os grandes poetas.* (Ibidem, p.164, grifos meus)

Essa originalidade, conforme apontou Amadeu Amaral, será questionada por Ana Cristina César em um artigo intitulado "Literatura e mulher: essa palavra de luxo", publicado em 1979 no *Almanaque*, nº 10. Ao falar sobre a produção ceciliana, ela observa:

> *Cecília levita*, como um puro espírito... Por isso ela se move, "viaja", *sonha com navios, com nuvens, com coisas errantes e etéreas, móveis e espectrais*, transformando em pura poesia essa caminhada. [...] Cecília é boa escritora no sentido de quem tem técnica literária e sabe fazer poesia, *mas, como se sabe, não tem nenhuma intervenção renovadora na produção poética brasileira*. [...] Cecília e Henriqueta continuaram a falar sempre nobres, elevadas, perfeitas. (César, 1993, passim, grifos meus)

É importante mencionar que a expressão "Cecília levita, como um puro espírito", bem como outros termos utilizados nesse texto

foram retirados, na íntegra, do artigo "Vaga música",[1] de Menotti del Picchia, ao qual Ana Cristina não faz alusão. Como é perceptível no fragmento acima, para a autora de *Escritos no Rio*, Cecília Meireles não apresenta nenhuma "intervenção renovadora". Entretanto, diante da trajetória da produção de autoria feminina no Brasil, como afirmar que uma mulher que escreve em meados do século XX não representa um ato de renovação?

Nota-se também nos comentários de Ana Cristina César que, assim como grande parte da crítica sobre Cecília, ela designa a poetisa como a "pastora de nuvens", aquela que canta o "etéreo", que fala da transitoriedade da vida, enfim, a "poeta do inefável". Essa concepção acerca da obra ceciliana, conforme aponta Maria Lúcia Dal Farra (2006), corrobora a ideia de que a produção da escritora brasileira seja "isenta de sexo", reforçando a noção do "neutro poeta". Com base em tal premissa, ela enumera:

> Observem os exemplos: sua poesia contém uma graça "aérea", sustentando-se como uma poética "das alturas", como o quer Manuel Bandeira (s/d); sua poesia frequenta a "região das terras altas", mais perto das nuvens que da cidade dos homens lá em baixo, como o quer José Paulo Paes (Paes, 1997); sua poesia levanta uma obra intemporal, paradoxalmente atual e inatual, como o quer Carpeaux (1960, p.203-9); sua poesia cultua a beleza imaterial e prefere a abstração e o desapego pelo ambiente real, como o quer Paulo Rónai (s/d); sua poesia exala uma "veemente austeridade", como o quer Darcy Damasceno (1983); a temática da ausência (metáfora da sombra) enquanto afirmação de uma presença que se foi é constante em "Solombra", último livro de Cecília na abordagem de Alfredo Bosi. (Dal Farra, 2006, p.8)

O texto "Literatura e mulher: essa palavra de luxo" prossegue com comparações entre Cecília e Henriqueta Lisboa, contrapondo-as a Adélia Prado:

1 Publicado inicialmente no jornal *A manhã*. Rio de Janeiro, 1º de agosto de 1942, p.4. In: Meireles, Cecília. *Obra poética*. Organização Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar,1958. p.LV-LVIII.

> *O que interessa é que Cecília, e Henriqueta atrás, acabaram definindo a "poesia de mulher" no Brasil.* [...] As duas são figuras consagradas e que nunca inquietaram ninguém. Mas não é consagração que critico, nem a marca nobre. *Apenas acho importante pensar a marca feminina que elas deixaram, sem no entanto jamais se colocarem como mulheres. [...] Adélia é bom, raro exemplo de outra via, de uma produção alternativa de mulher em relação à via Cecília/Henriqueta.* Dentre as que não são de nova geração, Adélia é das poucas que não se filiam à Irmã Maior. Hipótese: Adélia supera a feminização do universo imagético pela feminização temática. (César, 1993, não paginado, grifos meus)

Ana Cristina César ainda chama a atenção para o fato de a crítica construir um "ideário tradicional ligado à mulher". Sob esse aspecto, o ensaio levanta questões de grande valia, no que concerne à escrita produzida por mulheres, já que o mesmo propõe uma discussão em relação à existência de uma poesia feminina. Ao afirmar, entretanto, que Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa não se "colocam como mulheres", a autora manifesta uma visão restrita sobre ambas.

Em vez de tentar reler a obra de Cecília e de Henriqueta de outro ponto de vista, como forma de identificar o interesse da crítica em conferir à mulher valores ligados à parte inferior, passiva (no sentido utilizado por Cixous) da sociedade, Ana Cristina acaba analisando a produção dessas poetisas pelo viés do mesmo "ideário tradicional" que ela questiona; endossando esse discurso crítico direcionado, sem olhar para as diferentes maneiras como o *feminino* se incorpora à poética dessas autoras.

Pode-se dizer, assim, que Ana Cristina estabelece um conceito "ideal" de escrita feminina que, consequentemente, exclui outras formas de representação do feminino. Ainda sobre essa questão, ela ressalva:

> Uma nova produção e um feminismo militante se dão as mãos, propondo-se a despoetizar, a desmontar o código marcado de feminino e do poético. Cecília e Henriqueta nada mais seriam do que exem-

> plos típicos de uma velha e conhecida retração e recalque da posição da mulher. *Mas as boas moças já não estão na ordem do dia.* [...] Onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez, leia-se secura, rispidez, violência sem papas na língua. *Sobe à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o protesto, a marginalidade.* [...] *A escrita de mulher é agora aquela que desfralda a bandeira feminista*, depois de costurar o velho código pelo avesso? *A poesia feminina é agora aquela que berra na sua cara tudo que você jamais poderia esperar da senhora sua tia?* A produção de mulher fica novamente problemática. Marcada pela ideologia do desrecalque e pela aflição hiteana de *dizer tudo*, sem deixar escapar os "detalhes mais chocantes". (César, 1993, não paginado, grifos meus)

Como observou Cixous, definir ou teorizar uma prática feminina na escritura, trata-se de uma tarefa impossível:

> *Imposible, actualmente,* definir *una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá* teorizar, *encerrar, codificar, lo que no significa que no exista. Pero siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico.* (Cixous, 1995, p.54, grifos do original)

É diante dessa perspectiva que Sylvia Paixão ressalta a importância em analisar a produção literária das mulheres, o que, segundo ela, "é uma forma de romper com os preconceitos sociais, pois destaca a presença feminina num meio dominado pelo homem" (Paixão, 1990, p.55). No que diz respeito à imagem que se criou acerca da "poesia feminina" de Cecília Meireles, Mario de Andrade, em "Cecília e a poesia",[2] comenta que, por ter sido a primeira mulher na história intelectual do Brasil premiada pela Academia Brasileira de Letras, em 1939, ela estaria sacrificando-se ao aceitar essa premiação, uma vez que esse reconhecimento por parte da

2 Texto datado de 16 de junho de 1939. In: Andrade, Mario. *O empalhador de passarinhos*. 3.ed. São Paulo: Martins, 1972. p.71-5.

Academia irá situá-la como uma espécie de "modelo" a ser seguido e reverenciado que, por conseguinte, não escapará de rótulos.

Além disso, o fato de Cecília ter colaborado para a revista *Festa* cooperou para que a crítica sobre a poetisa vinculasse a ideia de ser ela alheia ao modernismo, bem como ao contexto social da sua época. Acerca disso, comenta um dos grandes estudiosos de literatura brasileira no Uruguai, o crítico Cipriano Vitureira:

> *Cecília actuó junto a Tasso da Silveira, Murilo Araújo y Andrade Murici en torno de la revista* Festa *principalmente, constituyendo el sector más "espiritualista" de aquel muy ruidoso movimiento nacional. En tanto éste proclamaba una mayor popularización a través de una temática nativa y de una libertad formal absoluta, ese sector, de raíz católica, de mesura en la pasión poética y de gracia universalizadora,* sin discrepar sobre la enorme importancia de los principios sustentados por la mayoría, (raciales, políticos y sociales en buena dosis). (Vitureira, 1965, p.25, grifo meu)

Ainda sobre essa questão destaca José de Souza Rodrigues:

> *creemos poder decir que el* cosmos poético *de Cecília Meireles cubre toda una área de donde no están excluidas ni la tradición ni la contemporaneidad. Incorpora* ibericidad *– muchos críticos la acusan de lusitanismo exagerado – y* brasilidad. *Pero ante todo corresponde a una actitud seria y exigente frente a la poesía, como acto de responsabilidad social, acto de indagación existencial y acto de creación verbal.* (Rodrigues, 1983, p.19, grifos do original)

Gastón Figueira, que também foi um grande admirador da poesia ceciliana e tradutor de muitos de seus poemas para a língua espanhola, no prefácio da *Antología poética* (1923-1945), preparada por ele e publicada em 1947, enfatiza:

> Creemos que es Cecilia Meireles quien mejor representa la sutil espiritualidad de la mujer brasileña*, expresándola con la magnificación de su lenguaje lírico*. Aclaremos: no se trata de una poesía de carácter

> nacionalista. Su obra se destaca por la universidad de su inspiración. Y ello, lejos de constituir una ausencia de brasilidad, viene a dar una como nueva expresión de ese sentimiento. Hay muchos Brasiles. *Y junto a áquel opulento, telúrico, de lujo tropical, podemos ubicar otro, muy auténtico*, de espiritualidad delicada, de austera y sobria cultura, en que la maravillosa luz del trópico toma un cromatismo finísimo *y en que la selva y el mar aparecen como estilizados, el líneas clarificadas, depuradas, esenciales.* (Figueira apud Meireles, 1947, p.5, grifos meus)

Em vista dos primeiros textos críticos aqui destacados, percebe--se que essas últimas considerações sobre a obra da autora de *Vaga música* fazem uma leitura diferenciada acerca da mesma, chamando atenção para o comprometimento ceciliano frente às questões que envolvem a sociedade de sua época. É interessante observar nesse comentário de Gastón Figueira que, apesar de reconhecer um determinado sentimento de brasilidade na poesia de Cecília Meireles, o poeta uruguaio acaba indicando elementos que fazem parte do senso comum em relação à poética "feminina", como sutil, delicada, fina, pura. Por outro lado, ao afirmar que "*hay muchos Brasiles*", ele consegue identificar a multiplicidade que as vozes femininas podem assumir em um mesmo contexto social. Sendo assim, o feminino pode ser representado de diversas formas; diferentemente de Ana Cristina, Figueira vê Cecília "colocar-se como mulher" dentro da literatura brasileira.

Não é de se estranhar que esse breve recorte feito sobre a crítica ceciliana apresente algumas limitações diante da produção de autoria feminina. Afinal, são textos escritos entre as décadas de 1930 e 1980. Como se sabe, os estudos relacionados à crítica feminista, que tem se dedicado com afinco a essas discussões, são recentes. Seria imprudente exigir uma postura condizente com a visão atual. Isso não implica, entretanto, que esses textos não sejam analisados, uma vez que se torna fundamental observar as "marcas" que deixaram e o modo como se refletem na apreciação da obra de Cecília.

No que concerne aos estudos críticos recentes sobre Cecília, cabe dizer que eles tendem a explorar mais acerca da sua produção

poética. São poucos os trabalhos que, de fato, contribuem para uma análise mais aprofundada acerca da sua vasta produção. Tais considerações são destacadas em *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles* que, ao examinar mais de novecentos títulos sobre a poetisa, afirma:

> os textos da fortuna crítica que de fato contribuem com ideias originais para o aprofundamento dos estudos sobre a poetisa resumem-se a poucos títulos. De certo modo, volta-se, então, à constatação inicial: a bibliografia *efetiva* da crítica acerca de Cecília Meireles é pequena, a despeito do número elevado de títulos disponíveis e do renome da autora. (Oliveira, 2001, p.37)

Eliot, em "A função da crítica", enfatiza o direcionamento que muitos comentários proporcionam sobre uma determinada obra que, por sua vez, acabam conduzindo o estudioso a certos juízos de valores. Isso para o poeta inglês é inadmissível, já que o olhar crítico não é aquele que se prende ao que falam da obra, mas sim aquele que tem como principal foco o seu próprio objeto, portanto, a obra em si. Pode-se dizer que há uma tendência da crítica ceciliana em cristalizar o discurso crítico sobre a sua produção, em vez de propor outras leituras acerca da mesma. Torna-se fundamental, portanto, ressaltar outros aspectos relevantes na sua obra que permitam ressaltar outros perfis da escritora brasileira.

Considerando "que a leitura não descobre o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria a obra, atribuindo-lhe sentido(s)", como apontou Leyla Perrone-Moisés (1998, p.13), cabe agora, em contrapartida à linhagem da crítica tradicional ceciliana, fazer uma sucinta apreciação acerca de alguns textos da escritora brasileira de outro prisma, pontuando a maneira como Cecília Meireles vai ao encontro das discussões que giram em torno da condição feminina.

Representações do feminino na poesia ceciliana

Prisão

Nesta cidade
quatro mulheres estão no cárcere.
Apenas quatro.
Uma na cela que dá para o rio,
outra na cela que dá para o monte,
outra na cela que dá para a igreja
e a última na do cemitério
ali embaixo.
Apenas quatro.

Quarenta mulheres noutra cidade,
quarenta, ao menos,
estão no cárcere.
Dez voltadas para as espumas,
dez para a lua movediça,
dez para pedras sem resposta,
dez para espelhos enganosos.
Em celas de ar, de água, de vidro
estão presas quarenta mulheres,
quarenta ao menos, naquela cidade.

Quatrocentas mulheres,
quatrocentas, digo, estão presas:
cem por ódio, cem por amor,
cem por orgulho, cem por desprezo
em celas de ferro, em celas de fogo,
em celas sem ferro nem fogo, somente
de dor e silêncio,
quatrocentas mulheres, numa outra cidade,
quatrocentas, digo, estão presas.

Quatro mil mulheres, no cárcere,
e quatro milhões – e já nem sei a conta,
em lugares que ninguém sabe,
estão presas, estão para sempre
– sem janela e sem esperança,
umas voltadas para o presente,
outras para o passado, e as outras
para o futuro, e o resto – o resto,
sem futuro, passado ou presente,
presas em prisão giratória,
presas em delírio, na sombra,
presas por outros e por si mesmas,
tão presas que ninguém as solta,
e nem o rubro galo do sol
nem a andorinha azul da lua
podem levar qualquer recado
à prisão por onde as mulheres
se convertem em sal e muro.

1956

(Meireles, 2001, v.2, p.1759-60)

"Prisão", que integra os *Dispersos* de Cecília, foi publicado pela primeira vez, em 1973, em *Poesias completas* de Cecília Meireles, organizada por Darcy Damasceno (Meireles, 1973, v.7, p.149-50). Tal edição, composta por oito volumes, foi lançada durante os anos de 1973 e 1974.

O poema descreve o aprisionamento de mulheres cujo número aumenta gradativamente a cada estrofe. Primeiro, são quatro; depois, quarenta; em seguida, quatrocentas; quatro mil; quatro milhões; e o número de prisioneiras torna-se infinito.

Nota-se, ao longo do texto poético, uma perda da materialidade dos elementos descritos. Estes vão se tornando, também de maneira progressiva, menos palpáveis. É como se eles se dissipassem na mesma proporção que a quantidade de prisioneiras crescesse. No início, as celas dão para o rio, para o monte, para a igreja, para o cemitério. Já na segunda estrofe, as mulheres estão voltadas para o incerto: espumas, luas movediças, pedras sem respostas, espelhos enganosos. As celas que são de ferro, passam a ser de fogo; em seguida, nem de ferro e nem de fogo, tornam-se celas constituídas de dor e silêncio. Ao final, as mulheres estão presas em "prisão giratória, presas em delírio, na sombra". Incomunicáveis, elas são condenadas ao mesmo destino trágico da mulher de Ló, converter-se em estátua de sal, símbolo da esterilidade. Esta ideia de confinamento aqui é retomada pelos termos "sal e muro" (Oliveira, 2007, p.125).

Parece evidente no poema a alusão que ele faz à opressão feminina. É interessante observar que apresenta a data de 1956 ao final, provavelmente o período em que foi escrito. Vale lembrar que é nesse ano que Cecília profere a conferência "Expressão feminina da poesia na América", objeto de estudo deste trabalho, que revela o cunho precursor ceciliano frente às questões do feminismo. Outro texto poético que também merece ser destacado, no que concerne à representação do universo feminino, é "Uma pequena aldeia", que também foi publicado inicialmente em *Poesias completas*, organizada por Darcy Damasceno (Meireles, 1973, v.8, p.60-1).

Uma pequena aldeia

No canto do galo há uma pequena aldeia
de mulheres risonhas e pobres
que trabalham em casas de pedra

com belos braços brancos
e olhos cor de lágrima

São umas corajosas mulheres
que tecem em teares antigos,
são Penélopes obscuras
em suas casas de pedra
com fogões de pedra
nestes tempos de pedra.

Elas, porém, cantam com frescura,
a leveza, a graça, a alegria generosa
da água das cascatas,
que corre de dentro do mundo
pelo mundo
para fora do mundo.

No canto do galo há, de repente,
essa pequena aldeia,
com essas belas mulheres,
essas boas mulheres escondidas,
essas criaturas lendárias
que trabalham e cantam
e morrem.

O amor é uma roseira à sua porta,
o sonho é um barco no mar
a vida é uma brasa na lareira
um pano que nasce, fio a fio.

A morte é um dia santo
para sempre no céu.

1961

(Meireles, 2001, v.2, p.1893-4)

Escrito provavelmente em 1961, data apontada ao final do texto, "Uma pequena aldeia" apresenta uma figura feminina de "mulheres lendárias" que cumprem seu destino, o qual se resume em "trabalhar, cantar e morrer". Apesar dos tempos de pedra, essas mulheres não perdem a alegria e cantam a vida. Esse canto encontra-se representado aqui pela água das cascatas que "corre de dentro do mundo/ pelo mundo/ para fora do mundo". Ainda sobre esses versos é possível observar a dimensão que essas mulheres, mesmo morando em uma pequena aldeia, vão ganhando dentro do universo do poema.

É interessante observar que a expressão "no canto do galo" assume um sentido ambíguo, podendo remeter ao espaço físico em que o masculino predomina ou ainda pode estar relacionado ao amanhecer do dia. Cabe lembrar que em "Prisão" aparece uma expressão bem parecida – rubro galo do sol – que se contrapõe à representação feminina de "a andorinha azul da lua".

Ao enfocar essas "belas e boas mulheres escondidas", pode-se dizer que o texto coloca em discussão a própria condição feminina que se centra nessa figura lendária de "Penélopes obscuras" que, confinadas em um ambiente árduo, tendem a cumprir o seu destino.

Assim, a pequena aldeia acaba ganhando proporções maiores ao simbolizar a situação feminina compartilhada em outros espaços e tempos. Esse mesmo questionamento em relação ao lugar que a mulher ocupa no mundo é abordado em "Mulher de leque"; porém, nesse último texto, a figura feminina apresenta-se silenciada em comparação a "Uma pequena aldeia", já que nem sequer o "cantar" aqui é permitido; não importa o que ela fala, pensa ou sonha, como pode ser observado logo na primeira estrofe:

Mulher de leque

Para longe o que falo:
o que sonho, o que penso.
Para o reino do vento.

Para longe o que calo:
para o único momento
que se há de ver imenso.

Entre o que falo e calo,
há um leque em movimento.
Mas eu, a quem pertenço?

Setembro, 1962

(Meireles, 2001, v.2, p.1915)

O poema, também publicado pela primeira vez na edição de 1973, organizada por Darcy Damasceno, traz anotada a data de "setembro, 1962" ao final do texto.

Não resta dúvida de que o leque remete a alguém pertencente à classe burguesa. É interessante notar que o movimento de "ir e vir" desse objeto assume nos verbos opostos "falar" e "calar" um contraponto essencial que revela o conflito desse *eu-lírico*. Apesar da oposição entre esses verbos, eles se aproximam no poema, atingindo uma dimensão subjetiva que proporciona uma equivalência semântica entre os mesmos.

Tal deslocamento de "ir e vir" do leque também reitera a ideia de que nada que essa mulher "fala" importa. Pode-se inferir, então, que a falta de importância atribuída a essa voz feminina alude ao mito de Cassandra, profetisa troiana na mitologia grega e romana em quem ninguém acreditava, embora tivesse a capacidade de prever o futuro. Simbolicamente, ela representa uma "recusa patriarcal em confiar nas palavras das mulheres" (Macedo & Amaral, 2005, p.15).

Além disso, a pergunta que encerra o poema "Mas eu, a quem pertenço?" retoma o estado de impasse em que se encontra o *eu-lírico*. Como não consegue ser dona de si mesma e identificar o seu próprio espaço, essa mulher de leque cujas ações são neutralizadas questiona-se sobre sua situação de pertença, mostrando, portanto, a relação de propriedade à qual ela está sujeita.

No que tange à representação do feminino na poética ceciliana,

ainda vale destacar "Mulher ao espelho", publicado inicialmente em *Mar absoluto e outros poemas*[1], no ano de 1945.

Mulher ao espelho

Hoje, que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
pois, seja qual for; estou morta.

Já fui loura, já fui morena,
já fui Margarida e Beatriz.
Já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.

Que mal faz, esta cor fingida
do meu cabelo, e do meu rosto,
se tudo é tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto?

Por fora, serei como queira
a moda, que me vai matando.
Que me levem pele e caveira
ao nada, não me importa quando.

Mas quem viu, tão dilacerados,
olhos, braços e sonhos seus,
e morreu pelos seus pecados,
falará com Deus.

Falará, coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho.
Porque uns expiram sobre cruzes,
outros buscando-se no espelho.

(Meireles, 2001, v. 1, p.533-4)

---

1 Meireles, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*. Porto Alegre: Globo, 1945. 248 p.

Mais de meio século se passou após a publicação desse poema e não é possível negar sua atualidade. Percebe-se aqui a busca de uma aparência física perfeita que, por sua vez, acaba escamoteando a própria essência do indivíduo.

Observa-se a presença de um *eu-lírico*, representado por uma voz feminina, que se encontra em conflito. Essa mulher revela que a única coisa que ela quer é parecer bela, é o que lhe importa, visto que interiormente ela se encontra vazia, sem vida. Vale destacar aqui como as rimas alternadas, semelhante a um jogo de espelhos, reiteram o conteúdo de significação dos vocábulos que estão ligados por uma correspondência sonora (m*orta*/imp*orta*; fing*ida*/v*ida*; r*osto*/desg*osto*).

Essa voz feminina ainda declara que todas as "máscaras" que ela vestiu como loira, morena, Margarida, Beatriz, Maria, Madalena não a fizeram como ela sempre quis ser. Ao se referir a essas mulheres de grande importância na cultura ocidental, ela ressalta sua vulnerabilidade, pois não conseguiu se encontrar em nenhuma delas. Sobre esse aspecto, lembra Maria Lúcia Dal Farra:

> Cecília usa o objeto especular para experimentar diversos estereótipos femininos. Assim, ela passará tanto por aqueles de origem literária, como é o caso da Margarida de Goethe e da Beatriz de Dante, quanto por aqueles de vertente mística, como é o caso de Maria e de Madalena. (Dal Farra, 2006, p.15)

Convém recordar que a imagem de Margarida remete tanto à personagem da obra *Fausto*, de Goethe, símbolo de pureza e de candura, quanto à cortesã francesa Marguerite Gautier, protagonista de *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, que desempenha o papel da mulher sedutora que renuncia ao seu amor em prol da falsa moral burguesa. Beatriz, por sua vez, ficcionalizada por Dante na *Divina Comédia*, alude à imagem da mulher que se sacrifica em nome de sua paixão, enquanto Madalena representa a transgressora que se contrapõe à virtuosa Maria.

O *eu-lírico* confessa que, embora a moda a esteja "matando",

ela ainda seguirá suas respectivas exigências. Nesse sentido, o poema resvala numa questão que, principalmente para as mulheres, é um grande problema. Trata-se da imposição social de um padrão de beleza, em que "parecer" ou "fingir" é mais importante do que "ser". Essa voz do texto ainda aponta essa superficialidade exterior como algo muito pequeno perante o fingimento "do mundo, da vida, do contentamento, do desgosto".

De acordo com essas observações feitas em um pequeno recorte do que representa a poética ceciliana, é possível notar a ausência de questionamentos diante da condição feminina? A própria pergunta lançada pelo *eu-lírico* do poema "Mulher de leque" – "Mas eu, a quem pertenço?" – estaria isenta de uma postura de se "colocar como mulher"?

Ao comentar sobre a presença do feminino em Cecília Meireles, Maria Lúcia Dal Farra (2006) ressalta:

> há um olhar feminino em muitos poemas da autora, em que ela própria se identifica como mulher; há também poemas em que ela trata de mulheres; e há também outros poemas em que ela serve do masculino para fazer uma visão universal. [...] Contrariamente à poesia de Florbela, de Gilka e de Adalgisa, a de Cecília Meireles nunca teve a pretensão de erguer bandeira da mulher como sua causa [...] Mas isso não quer dizer que o olhar sobre a condição feminina esteja ausente em seus versos. (Dal Farra, 2006, passim)

A preocupação da autora de *Viagem* em trazer à luz questões relacionadas à condição feminina não se restringe somente a sua obra poética; ela também está presente em algumas das diferentes manifestações da prosa ceciliana, como o ensaio, as traduções e as crônicas. Vale, nesse momento, comentar brevemente sobre a atuação de Cecília como cronista.

Ao redor das crônicas cecilianas

Sabe-se que Cecília Meireles também se dedicou à escrita de crônicas, publicadas em diversos jornais, como *Diário de Notícias, A Manhã, Correio Paulistano*, entre outros. Não é de se estranhar que, diante do próprio gênero, os temas tratados nesses textos sejam os mais diversos. No que concerne às crônicas que indicam o engajamento ceciliano diante das questões do feminismo, cabe destacar "Toda América unida para vitória", publicada pela primeira vez em 24 de março de 1943 em *A Manhã*; e "Precursoras brasileiras", editada inicialmente na *Folha Carioca* de 19 de junho de 1945.

"Toda América unida para vitória" começa com Cecília relatando o recebimento do Emblema da Vitória que lhe foi enviado dos Estados Unidos por Evangelina A. de Vaughan. Esta, conforme destaca a poetisa brasileira, "é uma senhora peruana, radicada em Nova York, antiga presidente da Unión de Mujeres Americanas, grande animadora do movimento feminino dos Estados Unidos e em todas as Américas" (Meireles, 1998, p.35). O emblema, de acordo com as palavras de Vaughan, "simboliza todos os anelos da mulher americana, defensora dos ideais democráticos" (ibidem, p.35)

O texto segue comentando a importância da figura feminina nos Estados Unidos. A mulher americana é apontada aqui como um elemento de equilíbrio a essa sociedade:

> A mulher americana é um elemento suavizador [...] Na América, o homem ganha dinheiro, – mas a mulher estuda maneiras de usá-lo em benefício social. E, como a ação feminina é, na verdade, eficiente, os dois resultados se equilibram, causando, em tempos normais, o bem-estar dos grupos em que influem. (Ibidem, 1998, p.36)

Cecília ainda esclarece que o emblema tem como finalidade principal proporcionar melhores condições de estudos às mulheres de países sul-americanos:

> a campanha do Emblema da Vitória se destina a estabelecer, com o produto da sua venda, fundos para bolsas de estudo a serem oferecidas às mulheres das repúblicas sul-americanas que desejarem estudar nos Estados Unidos, preparando-se para a *defense work*. (Ibidem, p.38)

Cabe lembrar que essa crônica foi escrita durante a Segunda Guerra Mundial. Diante desse contexto, chama-se a atenção para a consciência feminina que apesar de vivenciar momentos conturbados, consegue pensar e agir em prol de um mundo menos desigual:

> Multiplicam-se os aviões, submarinos, bombas, tanques de guerra e o número de mortos. Mas as mulheres americanas pensam na resistência, na defesa, na união de todas as mulheres de boa vontade – o que significa uma educação melhor da humanidade futura, uma outra compreensão das coisas, uma estrutura diferente do mundo. Sem dúvida os homens querem o mesmo: mas querem-no aos berros, berros de canhão, de altos explosivos, berros de desespero, de sofrimento, de maldição. (Meireles, 1998, p.38)

Por meio desses comentários realizados por Cecília Meireles, é possível notar o seu comprometimento com as questões que englobam o feminismo; prova disso é o recebimento do Emblema da Vi-

tória, destinado a pessoas que se distinguem na causa da união entre os países americanos, como também aquelas que se preocupam com os interesses da mulher.

Em relação à crônica "Precursoras brasileiras", Cecília menciona uma entrevista cedida por ela em Washington a uma jovem jornalista. A cronista fala do entusiasmo da entrevistadora em querer saber algo que fosse "primeiro": "E nunca mais me esqueci do interesse daquela jovem por essa definição de pioneira, que parecia significar tanto, aos seus olhos" (ibidem, p.227). Partindo dessa observação, a autora chama a atenção para o trabalho de Barros Vidal, a quem ela aponta como grande precursor, uma vez que ele publica um livro a respeito de mulheres brasileiras que se destacaram em diversos âmbitos sociais. Ainda sobre Barros Vidal, a poetisa salienta:

> ele é um precursor, à frente de suas precursoras; também ele realiza o que não fora realizado, vencendo com longa perseverança os abismos de silêncio e as florestas de enredos que se abrem e se fecham diante dos passos de todos que querem, na verdade caminhar. (Ibidem, p.228)

O trabalho de Vidal, para Cecília, representa um estudo notável que resgata a história dessas mulheres pioneiras, mostrando, por conseguinte, a dificuldade que elas enfrentaram por terem sido "as primeiras":

> *fazer pela primeira vez alguma coisa que não está prevista na rotina dos tempos, enfrentar os preconceitos, sobretudo quando se é pobre mulher,* – criatura a quem nem todos ainda conferem o masculino privilégio (ai, tão mal empregado!) de ter alma...? [...] não afasto a da gratidão que o autor merece, da parte de toda mulher que se tenha esforçado em realizar obra de utilidade – *quando neste mundo, segundo opiniões abalizadas, e seguidas, uma mulher já faz muito quando consegue ser bonita.* (Meireles, 1998, p.228, grifos meus)

Nesse último fragmento, toca-se nitidamente na questão do preconceito sofrido pelas mulheres e dos rótulos que lhes são empre-

gados. Fica clara aqui também a indignação da cronista diante dessa postura masculina.

A autora conclui, dessa forma, que ser "primeiro" é uma tarefa tanto importante quanto difícil e necessária:

> Ser-se o primeiro em qualquer coisa nem sempre é uma grande virtude; pode ser simples casualidade. Mas, afinal de contas, é sempre uma casualidade importante. O pioneiro não faz obrigatoriamente, as melhores coisas; mas, às vezes, o difícil é mesmo começar – e depois que alguém deu um passo, embora não muito seguro nem muito avançado, já o caminho pode ir ficando mais compreensível, e daí por diante a marcha se vai fazendo como por si mesma, rápida e natural. (Ibidem, 1998, p.227)

No que tange à atuação intelectual de Cecília Meireles, parece que ela, assim como as "precursoras" de Vidal, posiciona-se de maneira bastante pioneira. Ainda convém mencionar a colaboração da escritora brasileira a partir de 1930 no periódico *Portugal Feminino* (Oliveira, 2006). Trata-se de uma revista envolvida com as causas feministas que contou com a participação tanto das portuguesas quanto das brasileiras. Além da contribuição de textos de mulheres ligadas ao CNMP (Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas), representantes do Brasil, como Bertha Lutz, também cooperaram com seus artigos combativos. Publicaram nesse periódico, juntamente com Cecília, escritoras como Florbela Espanca, Ana de Castro Osório, Fernanda de Castro, entre outras. Sobre *Portugal Feminino* comenta Rosa Maria Lamas:

> O tom de modéstia inicial, quando foi fundada a revista, mudou rapidamente num de crescente confiança no projecto. A razão principal deste optimismo estava certamente *na colaboração de escritoras e poetisas famosas do meio literário português e brasileiro*, mas devia-se também ao facto de o *Portugal Feminino* oferecer as suas páginas a poetisas desconhecidas – e é aqui que encontramos muitos nomes de membros do CNMP.(Lamas, 1993, p.98, grifo meu)

Depois de transitar pelos textos poéticos e pelas crônicas de Cecília Meireles, cabe, agora, destacar a atuação de Cecília como tradutora, atividade que também revela uma preocupação da autora brasileira em tratar de assuntos relacionados ao universo feminino

Um breve recorte das traduções cecilianas

Cecília Meireles, como se sabe, apresenta um considerável número de textos traduzidos para língua portuguesa. Vale ressaltar *A canção de Amor e de Morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke* (1947), de Rainer Maria Rilke, feito a partir da versão francesa de Suzanne Kra, com a assistência de Paulo Rónai; *Orlando* (1948), de Virginia Woolf, publicado pela Editora Globo, de Porto Alegre; *Bodas de sangue* (1960) e *Yerma* (1963), de Federico García Lorca, publicados pela Agir, do Rio de Janeiro; os poemas "Sete poemas de Puravi", "Minha bela vizinha", "Conto", "Mashi" e "O carteiro do rei", de Tagore, publicados em edição comemorativa do centenário do autor (1961), bem como *Çaturanga* (1962), também do poeta indiano, publicado pela editora Delta, no Rio de Janeiro; além de alguns poemas israelenses, reunidos em *Poesia de Israel* (1962), com ilustrações de Portinari, em edição da Civilização Brasileira, do Rio de Janeiro. Acerca da sua atividade como tradutora, lembra Maria Lúcia Dal Farra:

> Para tanto muito lhe vale a sua aplicação nas línguas que conhecia tão bem, a ponto de ter sido, pela vida afora, excelente tradutora de Rilke, Virginia Woolf, Lorca, Tagore, Maeterlinck, Anouilh, Ibsen, Pushkin, assim como antologias da literatura hebraica e de poetas de

> Israel, conhecedora que era Cecília da língua inglesa, francesa, italiana, espanhola, alemã, russa, hebraica e dos dialetos do grupo indo-iránico. (Dal Farra, 2006, p.3)

Essa notável quantidade de traduções[1] realizadas pela poetisa nos mais diversos idiomas revela a preocupação da autora de *Vaga música* em divulgar a cultura de outros países através da literatura. Por outro lado, por necessidade financeira, ela também irá traduzir algumas obras de cunho comercial, como *Os caminhos de Deus* (1958), de Kathryn Hulme, *Amado e glorioso médico* (1960), de Taylor Caldwell, ambas publicadas por *Seleções do Reader's Digest*, além de outros livros. Como lembra Paulo Rónai, as dificuldades encontradas pelos tradutores não se limitam somente aos problemas com o texto: "Na prática, porém, a tradução se apresenta como uma operação de muitas faces, que envolvem aspectos comerciais, técnicos, psicológicos etc." (Rónai, 1976, p.56). Entretanto, o que se pretende aqui é matizar as versões que mostram o seu desempenho como divulgadora de outras culturas, principalmente as obras que tratam da condição feminina.

No que tange à temática das traduções realizadas por Cecília Meireles, em que o universo feminino é o foco da obra, destaco *Orlando*, de Virginia Woolf, e *Yerma*, de Federico García Lorca. Sobre este último livro, trata-se de uma peça teatral escrita por Lorca em 1934, dividida em três atos, que tem como personagem protagonista Yerma. Esta vive em constante conflito com seu mari-

1 Ainda sobre a atuação de Cecília Meireles como tradutora, cabe elucidar um comentário realizado por Lia Wyler em seu livro *Línguas, poetas e bacharéis:* uma crônica da tradução no Brasil (2003, p.116), em que a autora aponta Cecília como tradutora de *Tom Sawyer*. Além disso, ela também informa que a poetisa teria sido presa, por conta dessa tradução, que foi considerada subversiva. Na verdade, Cecília teve sua biblioteca infantil, no Pavilhão Mourisco, fechada em 1937 pelo governo de Getúlio Vargas, sob a acusação de conter obras inadequadas à formação infantil. Sendo assim, é importante esclarecer que ela nunca traduziu *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, nem foi presa em virtude disso.

do e consigo mesma, uma vez que não tem filhos e sente-se na "obrigação" de tê-los.

> Assistimos a esse triste caminhar de Yerma, dos seus desejos femininos, simples e naturais, para esse chão sem esperança onde se prostrará criminosa. Em meio a um mundo natural onde tudo parece estar em seu lugar certo, onde a vida se desenvolve com um ritmo que pareceria de coerência entre o céu e a terra, o pobre sonho de Yerma debate-se, atordoado, converte-se em castigo que ela nem entende nem aceita. (Meireles apud Lorca, 1963, orelha)

Assim, diante dos "desejos femininos, simples e naturais", como aponta Cecília, essa personagem lorquiana convive com a impossibilidade de ter filhos. Por conta disso, tanto Yerma quanto o seu marido são condenados pela sociedade, já que eles não conseguem "procriar". Nota-se que essa "função" está fortemente atrelada à imposição social do casamento. A protagonista, inclusive, alega não ser uma mulher de verdade, já que não tem filhos, o que reforça esse ideal que não desvincula a maternidade da condição feminina. Na concepção dela, ser mulher é ser mãe.

> João
> Não digo por ti: digo-o pelo povo.
> Yerma
> Um raio que parta o povo!
> João
> Não praguejes! É feio, numa mulher.
> Yerma
> Oxalá fosse eu uma mulher!
>
> (Lorca,1963, p.49)

Esse peso vinculado à maternidade vai ser salientado durante todo o texto, por meio das diversas vozes femininas nele presentes:

4ª Lavadeira

Custa-lhe muito estar em casa.

5ª Lavadeira

Essas machonas são assim. Preferem subir para o telhado ou andar descalças por esses rios, quando podiam estar em casa, fazendo renda ou compota de maçã.

1ª Lavadeira

Quem és tu para dizeres essas coisas? Ela não tem filhos, mas não é a culpa sua.

4ª Lavadeira

Quem quer ter filhos, tem-nos. É que as mimosas, as preguiçosas, as melosas não são feitas para ter o ventre enrugado. (Riem-se)

3ª Lavadeira

E enchem-se de polvilhos e carmim e enfeitam-se com ramos de adelfa, à procura de outro que não seja o seu marido.

5ª Lavadeira

Essa é que é a verdade.

(Lorca, 1963, p.54, grifos meus)

Tais vozes (as lavadeiras) vão discutir a culpabilidade pelo fato de Yerma não ter filhos. O discurso dessas lavadeiras, na verdade, corresponde à opinião daquela sociedade que cobra um modelo tradicional familiar.

Yerma também irá fazer cobranças constantes a seu marido, exigindo que ele cumpra o papel "de homem" que o meio social lhe impõe:

Yerma

É certo. As mulheres dentro de suas casas. Quando as casas não são tumbas. Quando as cadeiras se quebram e os lençóis de linho se gastam com o uso. *Mas aqui, não. Todas as noites, quando me deito, encontro a minha cama ainda mais nova, mais reluzente, como se acabasse de ser trazida da cidade.*

João

Tu mesma reconheces que tenho razão de queixar-me. Que tenho motivos para estar alerta.

Yerma

Alerta? Por quê? Em nada te ofendo. Vivo submissa a ti, e o que sofro, guardo pregado à minha carne. E cada dia que passa será pior. Não falemos nisso. Saberei levar a minha cruz como melhor puder, mas não me perguntes nada. Se pudesse, de repente, ficar velha e ter a boca como flor esmagada, poderia sorrir e ir levando a vida contigo. Agora, agora – deixa-me com os pregos da minha cruz.

[...]

Yerma

Mas tu és tu, e eu sou eu. Os homens têm outra vida; o gado, as árvores, as conversas; e nós mulheres, não temos mais que a cria e o cuidado da cria.

(Ibidem, passim, grifos meus)

A protagonista sente-se completamente angustiada, pois lhe foi podada a condição de ser mulher, uma vez que para ela, sem filhos, não é possível cumprir seu papel de mulher/mãe.

Seu marido, por outro lado, receia ser traído, pois tem consciência de que não exerce o papel "de homem" que tanto lhe é cobrado. Nesse sentido, João se vê impossibilitado de exigir algo de Yerma, uma vez que ele não cumpre com a sua "função" de esposo. Ele também teme pela honra de sua família, o que mostra o quanto o poder das imposições e valores sociais se fazem presentes aqui.

Pode-se dizer que o casal sente-se completamente falido quanto aos seus respectivos papéis de esposo/a. Nenhum dos dois, na verdade, é culpado; ambos são vítimas de uma sociedade que obriga uma postura vinculada a valores tradicionais e, quando estes não são cumpridos, ela os pune.

Yerma questiona a diferença entre os homens e as mulheres; estas estariam sempre presas aos detalhes, sem contentar-se com pouco e, de certa forma, menos conformadas com a situação em que vivem:

Victor

Tudo é o mesmo. As mesmas ovelhas têm a mesma lã.

Yerma

Para os homens, sim; mas nós mulheres, somos outra coisa. Nunca ouvi dizer a um homem, comendo: como são boas as maçãs! Ides ao que é vosso, sem repardes nas delicadezas. Por mim, posso dizer: detesto a água destes poços.

(Lorca, 1963, p.85, grifo meu)

O desenlace dessa tragédia culmina com a morte de João, assassinado pela fúria de Yerma, que o enforca com as próprias mãos. A tortura que vive a protagonista por não ter filhos e, consequentemente, por não desempenhar o papel "de mulher" imposto pela sociedade a ensandece.

Em *Yerma*, como também em outros dramas lorquianos, é possível notar o final trágico decorrente da repressão gerada pelos valores sociais que, por sua vez, submetem os instintos humanos (como o amor) aos códigos impostos pela sociedade. O convencionalismo é o gerador da frustração da felicidade humana. Não é ao acaso que Lorca escolhe, em grande parte de suas obras, as mulheres para desempenharem papéis fortes e de destaque, já que elas representam as maiores vítimas daquela sociedade repressora.

Pode-se afirmar que *Yerma* problematiza questões que permeiam a opressão, a cobrança social que tenta mascarar e prezar pela "honra" de valores falidos que são vividos hipocritamente pelos indivíduos. Discutem-se, desse modo, os papéis exercidos pelo homem e pela mulher dentro da sociedade. Assim, tanto Yerma quanto o marido duelam contra os próprios anseios individuais (João de não ser pai e Yerma de ser mãe). Eles também lutam contra as imposições que os obrigam a cumprir suas "funções" de acordo com os princípios da instituição Família.

Assim como essa peça dramática de Lorca, *Orlando*, de Virginia Woolf, também irá questionar a condição feminina na sociedade. Escrita em 1928, a obra tem como protagonista Orlando, que vive por quatro séculos em sua propriedade e, durante esse tempo, muda de sexo e transforma-se numa mulher. A personagem principal teria sido inspirada em Vita Sackeville-West, esposa de um diplomata

e mãe de dois filhos, com quem a autora inglesa tem um relacionamento que perdura por cerca de oito anos, sem que ambas dissolvam com seus respectivos matrimônios; além disso, irão trocar inúmeras cartas. Sob o rótulo de uma "biografia ficcionalizada", Orlando é apontado/a por muitos estudiosos da obra de Woolf como um ser imaginário, uma espécie de ideal andrógino do ser humano. Também foi definida como a "*más larga y fascinante carta de amor de la literatura*" (Itzcovich, 1997). Não resta dúvida de que se trata de um texto aberto a muitas interpretações.

Ao longo da narrativa, o leitor depara-se com as mais diversas experiências de Orlando, desde a sua decepção amorosa por Sasha, a princesa russa, a quem ele dedica um poema satírico, até a sua experiência como cônsul na Turquia. Vale lembrar que neste mesmo lugar, após acordar de um sono de sete dias, ele descobre que seu corpo é agora o de uma mulher. A princípio, essa mudança a perturba, como pode ser observado no trecho a seguir:

> "*Cair de um mastro!*", *pensava* "*por ter visto os tornozelos de uma mulher!* Vestir-se como um Guy Fawkes e desfilar pelas ruas para que as mulheres o admirem; *negar instrução à mulher para que ela não ridicularize*; ser escravo das saias mais insignificantes, e, no entanto, jactar-se como rei da criação! Céus!", pensava "como nos enlouquecem! *Como somos loucas!*" E aqui pareceria, por certa ambiguidade das suas expressões, que *censurava igualmente ambos os sexos, como se não pertencesse a nenhum; e, na verdade, naquele momento vacilava; era homem; era mulher; conhecia os segredos, compartilhava das fraquezas de cada um.* (Woolf, s.d., p.94, grifos meus)

Somente depois de regressar à terra natal é que *Lady* Orlando se sente mulher e compreende as contingências dos dois sexos. No decorrer do romance, notam-se alguns comentários bastante irônicos sobre essa relação vivenciada pela protagonista em/e sua condição feminina:

> Recordava como tinha insistido, nos seus tempos de rapaz, em que as mulheres devem ser obedientes, castas, perfumadas e caprichosa-

> mente enfeitadas. *"Agora tenho que pagar com meu corpo por aquelas exigências", refletiu; "pois as mulheres não são (a julgar pela minha própria experiência do sexo) obedientes, castas, perfumosas e caprichosamente enfeitadas já por natureza. Só podem conseguir essas graças, sem as quais não lhe é dado desfrutar nenhuma das delícias da vida, mediante a mais enfadonha disciplina.* Só o penteado", pensava, "me tomará uma hora, todas as manhãs; outra hora para mirar-me ao espelho; há o espartilho, o banho, os pós, há que trocar a seda pela renda e a renda pelo brocado; *há que ser casta o ano inteiro...*" [...] Lorde Chesterfield murmurou-o a seu filho, sob as mais severas recomendações confidenciais: *"As mulheres são apenas crianças grandes... Um homem inteligente apenas se diverte com elas, agrada-as, adula-as"*. [...] As mulheres sabem muito bem disso; embora um homem de talento lhes mande seus poemas, elogie seu critério, solicite sua crítica e tome seu chá, isto de modo algum significa que respeite suas opiniões, admire sua compreensão ou recuse, à falta de espada, transpassá-la com sua pena. Tudo isso, por mais baixo que se murmure, pode transpirar [...]. (Woolf, s.d., passim, grifos meus)

Desse modo, Orlando, agora como mulher, vivencia várias aventuras amorosas, desde o conde romeno que a corteja insistentemente até o misterioso Shelmerdine de quem ela terá um filho.

É interessante observar que é na condição do sexo feminino que Orlando consegue terminar sua obra-prima, o poema "O carvalho". Por meio de uma linguagem metalinguística, o romance woolfiano denota a representatividade da literatura na vida dessa personagem, mostrando como se dá esse processo do "fazer literário":

> Ao escrever, sentiu como uma força (lembrem-se de que estamos lidando com as mais obscuras manifestações do espírito humano).
>
> [...] O amor, disse o poeta, é toda a vida da mulher. E, se olharmos por um momento Orlando a escrever, na sua mesa, temos de reconhecer que nunca houve mulher com mais aptidão para isso. [...] o que, naturalmente, constitui o verdadeiro tema da vida e o único tema possível da literatura. Na certa, Orlando deverá ter feito alguma dessas coisas? Ai de mim, mil vezes ai de mim, Orlando não fez nada disso.

> [...] *Mas o amor – como definem os novelistas do gênero masculino – e quem realmente pode falar com mais autoridade?* [...] O amor é despir as saias e... Mas todos sabemos o que é o amor. E Orlando fez isso? A verdade obriga-nos a dizer que não, que não o fez. *Então, se a personagem da nossa biografia não ama nem mata, só pensa e imagina, podemos concluir que é um corpo morto e abandoná-la.* (Woolf, s.d., passim, grifos meus)

Ao falar da presença do amor como tema nos escritos de Orlando, o narrador esclarece que, apesar de ser mulher, essa temática não é recorrente em seus textos. Tais observações vão de encontro ao senso comum que vê a literatura "feminina" repleta de sentimentalismos. É através de comentários como esse que o romance questiona a condição da mulher como escritora.

Com base nessas considerações realizadas até o momento acerca da presença do feminino nas mais diversas expressões da produção de Cecília Meireles, seria possível afirmar que a escolha em traduzir esses livros de Lorca e Woolf foi aleatória?

Ezra Pound, considerado um dos grandes inovadores nas discussões que giram em torno da função do tradutor e que exercerá forte influência sobre os irmãos Campos no Brasil, vê o "ato de traduzir" como um processo criativo, uma maneira de unir literaturas e culturas. Ao tratar dessa concepção de Pound, comenta John Milton:

> O tradutor não segue os passos do original, aspirando a ser seu amigo; em vez disso, ele domina a tradução, colocando seu próprio ser dentro dele. [...] a melhor maneira de o poeta praticar e dominar a sua profissão é traduzir. A tradução está também no centro de mudanças e desenvolvimentos em literaturas. É impossível separar uma literatura de outra. As traduções sempre asseguram que estilos novos e ideias sejam transferidos de uma literatura para a outra. (Milton, 1993, p.97)

Tendo em mente esse conceito poundiano, pode-se dizer que, quando Cecília se propõe a traduzir *Orlando* e *Yerma*, por exemplo,

ela traz à luz as ideias propagadas nessas obras, transmitindo-as para uma outra língua e cultura.

Segundo Paulo Rónai: "Traduzir é a maneira mais atenta de ler [...] Precisamente esse desejo de ler com atenção, de penetrar melhor as obras complexas e profundas, é que é responsável por muitas versões modernas [...]" (Rónai apud Campos, 1970, p.31). O trabalho do tradutor, portanto, não se resume simplesmente em difundir um texto de um idioma para outro, mas também em resgatar a essência de uma determinada obra. Essa importância atribuída à atuação do tradutor nem sempre foi reconhecida. Conforme destaca John Milton, especialmente durante os séculos XVI e XVII essa profissão era vista de maneira bastante desprivilegiada, igualada, na maioria das vezes, às funções servis; examinada de modo inferior, como "o avesso de uma tapeçaria, ou a luz da vela comparada à luz do sol" (Milton, 1993, p.10). Não se pode esquecer que essa atividade foi historicamente dominada pelas mulheres, o que aponta para uma relação entre tradução e gênero.

Sherry Simon (1996, p.46) lembra que, durante o período da Renascença, sobretudo na Inglaterra, a tradução era considerada uma modalidade intelectual apropriada para o sexo feminino. A autora ainda ressalta o duplo movimento gerado por essa atividade que irá condenar a mulher à margem do discurso, mas que também irá contribuir para libertá-la do próprio silêncio. Ela cita alguns exemplos, como Aphra Behn, Germaine de Stäel, Margaret Fuller, Eleanor Marx, Constance Garnnett, Jean Starr Untermeyer, Willa Muir e Helen Lowe-Porter que, por meio das traduções que realizaram, puderam difundir suas ideias sobre temas até então não permitidos às mulheres. Nesse sentido, a transmissão do significado de textos literários será utilizada como importante veículo cultural e ideológico (ibidem, p.40).

É a partir dessa perspectiva que Douglas Robinson (1995 apud Simon, 1996, p.45) atenta para a "feminização" da tradução, que, segundo o autor, começa a ser percebida de maneira mais intensa a partir do século XVI. Trata-se de um processo do qual as mulhe-

res passam a se valer a fim de garantir voz e espaço no universo da escrita.

Sob esse aspecto, as teorias feministas acerca da tradução irão enfocar a relação entre os conceitos que colocam à margem mulheres e tradutores. São questionados os processos que levaram essa atividade a ser "feminizada". Além disso, procura-se mostrar a preocupação das estruturas de poder em manter essa associação de maneira negativa:

> Because they are necessarily "defective" all translations are "reputed females". In this neat equation, John Florio (1603) summarizes a heritage of double inferiority. Translators and women have historically been the weaker figures in their respective hierarchies: translators are handmaidens to authors, women inferior to men. [...] Whether affirmed or denounced, the femininity of translation is a persistent historical trope. "Woman" and "translator" have been relegated to the same position of discursive inferiority. [2] (Simon, 1996, p.1)

Simon (1986, p.83) também chama a atenção para o fato de a tradução ser um ato da escrita e da comunicação que não se isenta de padrões, valores e ideias. Os objetivos, assim como o próprio trabalho do tradutor, são maneiras que este tem de interagir com o mundo. Trata-se de um procedimento que reflete uma intensa relação que se estabelece entre texto e cultura, entre autor e leitor. O discurso e a prática da tradução, segundo a autora, requerem, acima de tudo, um posicionamento diante da enunciação. Portanto, ao levar em conta a capacidade de circulação das traduções, torna-se importante analisar a sua contribuição para o enriquecimento cul-

---

2 "Por serem necessariamente 'defectivas', todas as traduções são 'reputadas como *females*'. Nesta cuidadosa equação, John Florio (1603) resume uma herança de dupla inferioridade. Tradutores e mulheres têm historicamente sido as figuras mais fracas em suas respectivas hierarquias: tradutores são governantas/donas de casa para os autores, mulheres inferiores a homens. Seja afirmada ou denunciada, a feminilidade da tradução é um tropos historicamente persistente. 'Mulher' e 'tradutor' têm sido relegados à mesma posição de inferioridade discursiva."

tural. Isto lhe atribui grande valor, uma vez que ela funciona como mediador de ideologias.

Já para Haroldo de Campos, a tradução representa um processo de recriação, bem como de exercício crítico. Assim, ao retomar as ideias de Albrecht Fabri, ele afirma que "toda a tradução é crítica", pois "nasce da deficiência da sentença", de sua insuficiência para valer por si mesma" (Campos, 1970, p.21). Campos, com base nos comentários de Ezra Pound, ainda observa:

> Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma [...] (Campos, 1970, p.24)

Não há dúvidas de que traduzir é colocar-se perante o texto, com o tradutor compartilhando a sua bagagem de mundo, a sua perspectiva, os seus ideais; não se trata de um processo gratuito.

> A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina de criação aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (Campos, 1970, p.31)

Nesse contexto, pode-se afirmar que a seleção de uma tradução é sempre reveladora, e não um ato indiferente. Sobre esse assunto, Haroldo de Campos complementa:

> Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a

> escolha do texto a traduzir, mas sempre reveladora), um exercício de intelecção e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. (Campos, 1970, p.32)

Com base no que foi exposto acerca do papel do tradutor, não seria possível afirmar que as intenções de Cecília Meireles, ao traduzir obras de grandes valores literários como *Yerma* e *Orlando*, se limitassem a questões meramente comerciais. Essa seleção realizada por ela mostra mais uma vez seu comprometimento em tratar de assuntos relacionados ao universo feminino. É sob uma perspectiva empenhada que a autora brasileira torna possível a circulação desses livros em língua portuguesa, recuperando, dessa forma, as discussões problematizadas nesses textos que, por sua vez, vão ao encontro das funções desempenhadas por homens e mulheres na sociedade.

Após examinar sucintamente alguns textos poéticos, crônicas e traduções de Cecília Meireles que revelam seu comprometimento com as questões relacionadas ao feminismo, ainda cabe analisar um aspecto pouco explorado pelos estudiosos da obra ceciliana; trata-se da sua prática como ensaísta. Por isso, com o intuito de reiterar a presença da autora de *Vaga música* dentro dos estudos literários no Brasil e na América Latina, pretende-se, por meio do estudo da conferência "Expressão feminina da poesia na América", mostrar seu caráter precursor no que tange às discussões da crítica literária feminista latino-americana.

Apreciações sobre a prática do ensaio ceciliano

No ano de 1935, Cecília Meireles é nomeada professora de literatura da Universidade do Distrito Federal, que havia sido fundada em abril do mesmo ano. Além de oferecer cursos livres sobre Literatura Oriental, ela também chega a ministrar aulas nas disciplinas "Literatura Luso-brasileira" e "Técnica e Crítica Literária". Como se sabe, essa instituição não perdura muito, por conta das instabilidades políticas da época, sendo extinta em 1939. Um ano depois, já casada com Heitor Grillo, ela vai dar aulas no Texas, na Universidade de Austin. A partir desse período em que a escritora exerce a atividade de docente universitária, é interessante observar sua vasta produção crítica, que engloba desde traduções a palestras sobre literatura proferidas em diversos países.

Em relação às conferências, sobressaem-se "Batuque, samba e macumba", realizada no ano de 1934, em Portugal, e publicada um ano depois em separata do *Mundo Português; Problemas da literatura infantil* (1951), que se refere a uma série de palestras sobre literatura infantil, lançada pela Imprensa Oficial de Minas Gerais; "O elemento oriental em García Lorca", editada em 1956 pela Fundação Dulcina; "O folclore na literatura brasileira", pronunciada na capital gaúcha em 1957. Também são bastante relevantes as conferências proferidas nos Estados Unidos e México sobre literatura e

cultura brasileiras em 1940; na Casa dos Açores, no ano de 1955, com João Afonso e Vitorino Nemésio, assim como as cinco palestras ministradas em 1958 em Israel; e, por fim, o objeto de análise deste trabalho, a conferência "Expressão feminina da poesia na América", proferida em 1956 e publicada em 1959 pelo MEC no volume *Três conferências sobre cultura hispano-americana*.

"Expressão feminina da poesia na América" corresponde, em linhas gerais, a um ensaio que apresenta um panorama da produção lírica de autoria feminina na América hispânica, em que se discute a maneira como essas mulheres se manifestam dentro do âmbito literário, em especial, na poesia.

Sobre o caráter do ensaio, não somente o termo em sua concepção atual, mas também seu entendimento como gênero estético teriam sido criados por Montaigne, em 1580, com a sua obra *Essais* (Lima, 1946, p.9). Para o filósofo francês, a escritura ensaística corresponde a um exercício da razão, uma negação do autoritarismo, uma atitude crítica. Segundo enfatiza Silvio Lima, a natureza crítica do *ensaio* já está na própria etimologia do vocábulo, que se origina de *exagium,* ou seja, examinar, analisar. Assim, o autoexercício, uma maneira de treinar o conhecimento, faz parte do sentido imanente desse gênero.

A experiência, o saber que provém da vida, também equivale a outro aspecto do texto ensaístico: "*vivência, universalidade, exercício, autonomia crítica*. Elas representam o nervo não só do ensaio de Montaigne, mas de todo o ensaio e de o ensaísmo em geral" (Lima, 1946, p.63, grifo do original).

Assim como Montaigne, Georg Lukács vê o ensaio como "experimentos em si mesmos" ou "autoexperimentos", conforme apontou Carlos Eduardo J. Machado (2004, p.17-8). Em outras palavras, seria uma maneira de pensar por si só e para si só, exercitando o livre exame, o espírito crítico. Em "Sobre a essência do ensaio: carta a Leo Popper", prefácio de *Almas e formas* (1911), o autor húngaro trata do ensaio como "'estudos históricos-literários'. Como tal ele é uma crítica científica como gênero artístico: o ensaio é uma forma de arte". (Machado, 2004, p.12)

Sabe-se que na Europa central, principalmente na Alemanha, a forma ensaística tem grande importância; será utilizada para desenvolver estudos minuciosos sobre questões relacionadas à cultura, entre outros assuntos. Compartilhando essa "visão peculiar" sobre o ensaio, juntamente a Lukács, há nomes como Walter Benjamin, Georg Simmel, Karl Krauss, Rudolf Kassner e Theodor Adorno (Machado, 2004 p.13). Para este último:

> O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, *como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado,* em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. *Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar*; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: *ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos.* (Adorno, 2003, p.16-7, grifos meus)

Conforme apontou Adorno sobre o caráter elementar do ensaio, este não apresenta um comprometimento enquanto forma. Oscila entre o científico e o artístico, joga despropositadamente com o conteúdo explorado. Assim, por meio de um tom "descompromissado", "Expressão feminina da poesia na América" se coloca de maneira contestadora, propondo uma série de reflexões sobre a escrita de autoria feminina latino-americana. É desse modo, "como uma criança que não tem vergonha", que o texto ceciliano esboça a face precursora da escritora brasileira, no que tange aos estudos acerca da crítica feminista no Brasil, abrindo caminho para novas discussões que giram em torno desse tema polêmico. Ser pioneiro, como Cecília mesma mencionou na crônica "Precursoras brasileiras", trata-se de uma tarefa difícil, "nem sempre é uma grande virtude; pode ser simples casualidade. Mas, afinal de contas, é sempre uma casualidade importante".

Nesse sentido, pretende-se, a seguir, analisar minuciosamente o referido ensaio de Cecília Meireles, com o intuito de mostrar a atuação de Cecília frente aos estudos literários feministas na América Latina, pontuando como esse trabalho progressivo e permanente de reflexão, característico do gênero ensaístico, está presente em seu texto.

PARTE III

SOBRE O ENSAIO "EXPRESSÃO FEMININA DA POESIA NA AMÉRICA"

[...] trata-se do Novo Mundo: numa paisagem excitante, com raças e culturas que se encontram para retomar a vida desde o princípio. A mulher ibero-americana encara essa grande paisagem com a alma e cheia de tesouros sigilosos.

Cecília Meireles

A conferência "Expressão feminina da poesia na América", proferida em 1956 por Cecília Meireles, na Sala do Conselho da Universidade do Brasil, corresponde, em linhas gerais, a um ensaio que apresenta um panorama da produção lírica de autoria feminina na América hispânica. Assim, no decorrer do texto, são comentados traços significativos da poesia de grandes representantes, desde a barroca Sóror Juana Inés de la Cruz até a contemporânea de Cecília, a chilena Gabriela Mistral. No total, são nomeadas 28 autoras[1]

1 As poetisas e a sequência em que aparecem no ensaio: Colômbia – Sor Josefa Del Castillo y Guevara (1671-1742); México – Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695); Cuba – Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873); México – Maria Enriqueta (1872-1968); Peru – Adriana Buendía (século XIX); Uruguai – Delmira Agustini (1886-1914); Chile – Gabriela Mistral (1888-1957); Argentina – Alfonsina Storni (1892-1938); Uruguai – Juana de Ibarbourou (1895-1979); Uruguai – María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924); Uruguai – Esther de Cáceres (1903-1971); Uruguai – Sarah Bollo (1904-1987); Cuba – Mercedes Torrens de Garmendia (1814-1873); Cuba – América Bobia de Carbó (1896-1984); Colômbia – Laura Victoria (1904-2004); Chile – María Monvel (1899-1936); Bolívia – Yolanda Bedregal (1916-1999); Bolívia – María Virgínia Estensoro (século XX); Cuba – Dulce María Loynaz (1903-1997); Chile – Stella Corvalán (1913-1994); Colômbia – Dolly Mejía (1920-1975); Argentina – Silvina Ocampo (1903-1993); Argentina – Fryda Schultz de Mantovani (1912-1978); Uruguai – Sara de Ibáñez (1909-1971); Uruguai – Clara

de diversos países, como Cuba, Bolívia, Argentina, Uruguai, Colômbia, Peru, México e Chile.

Cecília inicia o texto fazendo uma alusão à postura do crítico peruano Estuardo Núñez em relação à literatura de autoria feminina do seu país. Ele vê as escritoras presas à linha tradicional e com poucos critérios estéticos, apontando-as como desprovidas de cultura; por isso, segundo o crítico, elas apresentam falta de discernimento diante da produção tradicional, assimilando desmedidamente algumas tendências. Essa mesma "falta de cultura", como coloca Núñez, faz com que as poetisas transbordem em seus textos um grande sentimentalismo, imitando, conforme ele mesmo comenta, outras escritoras de grande valia como Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou e Alfonsina Storni.

> As poetisas, em grande maioria estão filiadas, com bastante heterogeneidade de valores, à linha tradicional. Acusam, muitas delas, pouca evolução espiritual e certo apartamento da cultura literária, – [...] Umas não se afastam da "melopeia" modernista [...] Outras [...] tentam algumas formas libérrimas dos novos tempos, mas com uma elaboração poética excessivamente cerebralista. Em algumas, a sinceridade da emoção e certa delicadeza formal permitem objetivar a nota original [...] (Núñez, 1938 apud Meireles, 1959, p.61-2)

De acordo com as considerações do autor peruano, percebe-se novamente aqui o que Sylvia Paixão (1990) designou como o "olhar condescendente" da crítica que, por sua vez, alimenta a ideia de que a literatura feita por mulheres corresponde simplesmente a uma manifestação de emoções.

Não resta dúvida da importância de Estuardo Núñez à crítica literária peruana e até mesmo à latino-americana. Ao confrontar, porém, a leitura sustentada por ele, que representa a crítica tradicional, o ensaio propõe logo no início o questionamento da postura sustentada pelo discurso dominante.

Silva (1907-1976); Uruguai – Dora Isella Russell (1925-1990); Uruguai – Ida Vitale (1923); Uruguai – Amanda Berenguer (1921).

É por meio dessa perspectiva que o texto, em seguida, apresenta um soneto do século XIX de um poeta satírico, também do Peru, destinado a uma poetisa da época. O mesmo satiriza o sentimentalismo que, de acordo com o poema, se faz presente na poesia escrita por mulheres: "Publicas tu dolor extraordinario;/ Admiro de tu lira el tono vario/ Esos arranques de pasión completos" (apud Meireles, 1959, p.62). Em consonância com o gênero do poema satírico, o autor finaliza seu soneto de maneira bastante irônica: "Pero, cree, por el Sol que ufano brilla,/ Que mucho más, Gerundia, me gustara/ Que supieras hacer una tortilla" (ibidem, p.62). Os versos insultuosos mostram a indignação que representava para os homens daquele período ter uma voz feminina que se manifestasse entre eles. Conforme alerta Mataix (2003, p.7), o fato de as mulheres lerem e escreverem poemas no século XIX era considerado um verdadeiro desacato aos modelos sociais dominantes. Virginia Woolf (1978, p.86), ao falar das atividades atribuídas e instituídas como femininas, lembra que se trata de uma visão limitada achar que as mulheres deveriam se contentar em fazer pudins, remendar meias, bordar e tocar piano, uma vez que as mulheres têm os mesmos anseios e necessidades do sexo oposto. Se fossem os homens destinados a essa condição do confinamento feminino, eles também se ocupariam dos afazeres domésticos.

Dessa forma, ao apontar as observações dos autores peruanos, Cecília problematiza o discurso masculino disseminado frente à produção de autoria feminina, mostrando, assim, como os homens, tanto os do século XIX (por meio do soneto) como os do século XX (por meio dos comentários de Núñez, escrito em 1938), posicionam-se em relação aos textos produzidos por mulheres. Ao levar em conta que um dos principais objetivos da crítica feminista atual é posicionar-se conscientemente diante do discurso dominante, pode-se afirmar que o ensaio já revela essa preocupação, embora escrito em 1956. A poetisa brasileira, portanto, parece esboçar seu caráter precursor, no que tange a essas questões. Após os comentários dos autores do Peru, em contraponto, é apresentada a visão de Flora

Tristán[2] (1803-1844), escritora comprometida com as causas da mulher e das classes minoritárias, que se posiciona contra essa superioridade masculina. Sobre ela, Cecília comenta:

> Ia mais longe, Flora Tristán: achava as mulheres de Lima superiores aos homens em inteligência e força moral; e, como não havia, naquela época, nenhuma instituição para a educação nem de uns nem de outras, tal superioridade lhe parecia um dom direto de Deus. (Meireles, 1959, p.63)

Vale lembrar que Tristán teve seu livro *Peregrinaciones de una paria* queimado tanto na principal praça de Arequipa quanto no palco de um teatro limenho por volta do período 1837-1839 (Guiñazú, 2002). Fato que, conforme aponta Clara Angélica A. S. Cruz (2005, p.83), representa um retrocesso para a cidade de Lima, já que a capital havia se tornado um importante centro de atividades artísticas que, inclusive, driblava as determinações da realeza sobre os vetos que proibiam a circulação de romances. Por conta da repercussão dessa mesma obra, em outro ato de repressão, seu tio Pio Tristán cancela os pagamentos referentes à pensão que havia concedido a sua sobrinha.

Peregrinaciones foi publicado em Paris em 1838 e se tornou símbolo da luta pelos direitos das mulheres humildes. Há uma crítica à "situação social dos negros, das mulheres, dos escravos e, de uma forma geral, à opressão que incide sobre as classes trabalhadoras da América" (ibidem, p.83) .Trata-se de um livro de viagens que "reúne as observações de uma europeia sobre a América Latina, incluindo diversos aspectos sociais que aparecem em seus comentários sobre cidades como Cabo Verde e Valparaíso" (Cruz, 2005, p.84).

É notável a influência que a figura de Flora Tristán e a sua produção exercem sobre outras escritoras. Prova disso é *Peregrinacio-*

---

2 De naturalidade francesa, filha mais velha do aristocrata peruano Mariano Tristán y Moscoso e da plebeia francesa Thérèse Leisné. Casa-se com o pintor e litógrafo André-François Chazal, de quem terá dois filhos, um deles será Aline, futura mãe do ilustre pintor Paul Gauguin.

nes de una alma triste, de Juana Manuela Gorriti (1818-1892), publicado em Buenos Aires em 1875, que também corresponde a um relato de viagens "que inclui comentários sobre a situação social dos índios, negros e escravos" (Cruz, 2005, p.84).

Parece não ter sido gratuita a escolha da poetisa brasileira em começar seu ensaio contestando o discurso dominante peruano, pois, como se sabe, a exemplo de Tristán, tem-se no Peru, em comparação aos outros países hispano-americanos, um número significativo de mulheres que, ainda no século XIX, defenderam a autonomia feminina. Um exemplo é a argentina Juana Manuela Gorriti, mencionada anteriormente, que, em 1848, muda-se para Arequipa, fundando uma escola destinada ao ensino de meninas de famílias ricas peruanas. Com esse trabalho, ela consegue manter a si e a suas filhas (Cruz, 2005, p.80). Tal postura, ousada para a época, dará frutos, já que, concomitante com a escola para meninas, Juana Manuela, juntamente com a argentina Eduarda Mansilla (1834-1892) e a colombiana Soledad Acosta (1833-1913), promoviam tertúlias literárias, prática comum em países europeus, como França e Espanha. A proposta de realizar essas reuniões, mesmo que restrita a um grupo de mulheres pertencentes à classe burguesa, é bastante representativa para aquele momento.

Segundo destaca Cruz (2005, p.81): "Nessas tertúlias reunia-se o grupo mais seleto da cultura limenha, que participava lendo seus textos e poesias. De tal grupo sairia, mais tarde, a primeira geração de escritoras peruanas". Os encontros que ocorriam na casa de Gorriti foram frequentados pela primeira geração de romancistas do Peru, como Clorinda Matto Turner (1852-1909), Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), Teresa Gonzáles de Fanning (1836-1918), Carolina Freyre Jaymes (1844-1916), Juana Manuela Lazo de Eléspuro (século XIX-?), Rosa Mercedes Riglos de Obergoso (1845-1879), "todas elas conhecidas mais tarde como autoras de ensaios, poesias e romances, além de uma vasta obra jornalística em diversos periódicos da América" (Cruz, 2005, p.81).

É diante desse contexto que "Expressão feminina da poesia na América" segue discutindo o embate entre homens e mulheres,

apontando ser impertinente essa polêmica: "Esse duelo da inteligência masculina com a feminina é curioso de observar justamente no país da América em que se atribuem a duas poetisas anônimas alguns dos mais antigos versos dos tempos coloniais" (Meireles, 1959, p.63).

O poema ao qual Cecília se refere irá tratar do próprio princípio poético, além de denotar a importância da representação feminina na Poesia:

> Porque, aunque sea verdad que no es factible
> alcanzarse por arte lo que es vena,
> la vena sin el arte es irrisible.
> [...]
> También Apolo se infundió en las nuestras,
> y aún yo conozco en el Peru tres damas
> que han dado en la Poesia heroicas muestras.
>
> (apud Meireles, 1959, p.64)

Ainda sobre esses versos anônimos, a autora brasileira destaca os aspectos ligados à essência poética ressaltados no texto, chamando a atenção para a atualidade do mesmo, embora escrito entre os séculos XVII e XVIII.

> A Poesia, segundo a autora, combate o vício, celebra a virtude, alivia penas e paixões, faz esquecer as tristezas, exalta façanhas, pinta a rara formosura das damas em rimas e sonetos, expõe conceitos, canta o bem do casto amor, etc., – *dons que até agora, malgrado tantas vicissitudes, continuam a ser-lhe atribuídos.* (Meireles, 1959, p.64, grifo meu)

Em seguida, Cecília Meireles fala sobre as poetisas Sóror Josefa del Castillo y Guevara e Sóror Juana Inés de la Cruz também dos séculos XVII e XVIII. Acerca desta última, salienta como a posteridade irá retomar elementos da poética da escritora mexicana:

> veremos despertarem muitos, senão todos, dos rasgos peculiares aos poemas de Sóror Juana Inés de la Cruz: – desde as metáforas, como

> "engaño colorido", às insistências da linguagem reiterada em explicações e comparações superpostas, da redundância às graças do inesperado, como esse "falso silogismo de colores", – sem falar no conteúdo do próprio poema, na visão da transitoriedade terrena, no erro da aparência, na sucessão da fenomenologia, que viriam a ser tão particularmente glosados pelas escritoras – e escritores – destes últimos tempos. (Meireles, 1959, p.66)

Aliás, esta imagem do retrato ("engaño colorido") também é recuperada por Cecília em seus poemas. "Mulher ao espelho", por exemplo, comentado na parte anterior, ilustra esse diálogo que se estabelece entre elas. Nesse texto poético, sob a percepção de que tudo é aparência, o *eu-lírico* se questiona: "Que mal faz, esta cor fingida/ do meu cabelo, e do meu rosto,/ se tudo é tinta: o mundo, a vida,/ o contentamento, o desgosto?" (Meireles, 2001, v.1, p.533-4). Essa ideia de que a vida gira em torno de uma falsa representação também é compartilhada por Sóror Juana, que diz: "Este que ves, engaño colorido,/ [...] es un resguardo inútil para el Hado;/ es uma necia diligencia errada;/ es un afán caduco; y, bién mirado,/ es cadáver, es polvo, es sombra, es nada"[3] (Cruz apud Meireles, 1959, p.65). Nesse sentido, tanto nos versos cecilianos quanto no soneto[4] da poetisa mexicana, apontado no ensaio, tem-se a metáfora do espelho, do retrato que revela o conflito humano de "ser" e "parecer". Eles também indicam a falência do indivíduo mediante a consciência da mortalidade humana. Assim, ao falar que a produção de Sóror Juana aparece refletida nas composições modernas, é como se a escritora brasileira confessasse a influência que a autora exerce em sua poesia.

Ainda acerca da presença de elementos como o espelho e o retrato na obra de Cecília Meireles, Maria Lucia Dal Farra aponta:

---

3 O poema faz referência aos clássicos versos de Góngora, questionando a incapacidade humana diante do seu inexorável destino ("el Hado"), a morte.

4 Trata-se de um soneto sem título que apresenta como introdução o seguinte comentário: "Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión" (in Barreto, 1989, p.176).

> A meu ver, são, em Cecília, os objetos especulares, tais como o "espelho" e o "retrato" (que se desdobram em "desenhos", em "canções", em "inscrições", etc.) que auxiliam a eclodir nela o fervilhamento daquilo que a endereça ao âmbito das inquietações concernentes ao feminino. Aliás, lembro que o seu livro de poemas de 1949 ostenta justamente esse título sintomático: *Retrato natural*. (Dal Farra, 2003, p.10)

Percebe-se nesse comentário uma leitura que permite relacionar na produção ceciliana a recorrência desses "objetos especulares" que vão ao encontro das questões referentes ao universo feminino.

Já no tocante à expressão feminina do século XIX, o ensaio ceciliano ressalta a poesia da cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, da mexicana María Enriqueta e da peruana Adriana Buendía. Dessa forma, Cecília discute a temática amorosa executada por elas, destacando a presença de "rasgos bem femininos" em seus poemas. É interessante notar os comentários tecidos pela escritora brasileira acerca da relação entre o tema amoroso e os traços "femininos":

> a poetisa bendiz o amado; *rasgo bem feminino* e idêntico ao da mexicana Maria Enriqueta [...] Contente apenas com as lembranças do passado, Maria Enriqueta se preparará para pensar no seu amor perdido *como (diz ela) quem fala de um "cuento de hilandera" – coisa também muito feminina.* O sonho antigo se conservará numa saudade amável [...] (Meireles, 1959, p.67, grifos meus)

Ao vincular essas características possivelmente "femininas" à temática amorosa, a autora de *Vaga música* resvala num aspecto bastante polêmico no que concerne à literatura feita por mulheres. Afinal, falar de amor seria algo "bem feminino"? Estaria a mulher sempre destinada à figura mítica de Penélope – *la hilandera*? Pode-se dizer que está implícito aqui o conceito de *écriture féminine*, posteriormente analisado pela crítica feminista francesa, que irá discutir sobre a existência de marcas do feminino no discurso e na escrita de autoria feminina. Nota-se, no decorrer da conferência,

que Cecília aos poucos vai pontuando o que ela entende por "expressão feminina". O amor, segundo ela, seria um dos temas recorrentes na produção poética dessas mulheres.

Ainda sobre essas poetisas do século XIX, o ensaio segue acentuando a falta de audácia da produção feminina nessa fase. "As mulheres ainda não têm, por esse tempo, na América, pretensões muito vastas, com os seus versos" (Meireles, 1959, p.68). Percebe-se portanto que, embora Cecília afirme a existência de elementos "femininos" na poética dessas autoras, ela não acredita que seja essa a expressão mais apropriada. O século XX, nesse sentido, representaria o contraponto ao período anterior, sendo Delmira Agustini, conforme aponta o texto, o grande exemplo dessa mudança:

> O novo século, porém, trouxe um ímpeto diferente, na voz de uma poetisa uruguaia. Quando Delmira Agustini publicou seu primeiro livro, em 1907, já exigia que sua Musa fosse "cambiante, misteriosa e complexa". [...] E assim foi a sua Musa. Quebrando o ritmo regular do verso tradicional, capturando imagens arrojadas, por vezes espantosas [...] (Meireles, 1959, p.68)

Ao colocar Agustini como um marco na produção de autoria feminina na América, Cecília acaba deixando de lado alguns nomes do século XIX que desempenharam importante papel no que tange à formação da tradição literária de mulheres latino-americanas, como a argentina Juana Manso de Noronha (1819-1875), que, por causa do regime de Juan Manuel de Rosas, se exila em Montevidéu e no Brasil, onde funda o *Jornal das Senhoras* e, em 1853, regressa à Argentina, colocando em circulação outro periódico, *Álbum de Señoritas* (1854). De acordo com Mataix (2003), Juana Manso representa uma das intelectuais femininas mais interessantes da América Latina. Outra figura de destaque é a poeta, ensaísta e narradora colombiana Josefa Azevedo (1803-1861), que, em seu *Tratado de economía doméstica*, publicado em 1848, destaca a falta de estima masculina diante da produção de mulheres. Trata-se da

primeira escritora colombiana que rompe com o silêncio feminino no período colonial (Mataix, 2003, p.48). Também na Colômbia, é notável a atuação de Soledad Acosta, mencionada anteriormente, que se dedicou aos mais diversos tipos de texto, sem interrupção, com uma atividade bastante produtiva que envolvia crítica literária, traduções, jornalismo, crônicas de viagem, narrativas, teatro. Com *La mujer en la sociedad moderna* (1895), Acosta reescreve artigos publicados anteriormente, convertendo-os em homenagem às mulheres, o que, para a autora, se trata de uma realização pessoal. Essa obra, conforme destaca Mataix (2003, p.59) é um marco no que concerne à escrita ensaística sobre gênero na América Latina. Ainda cabe mencionar, no Peru, a escritora Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), que, nos ensaios "Influencia de la mujer en la civilización moderna" (1874) e "Perfeccionamento de la educación y de la condición social de la mujer" (1876), defende a emancipação feminina em nome do progresso social e desenvolvimento da nação. Ideias completamente audaciosas para a Lima daquela época (Mataix, 2003, p.94).

Já a chilena Rosário Orrego de Uribe (1830-1899), apontada como a primeira mulher das letras no Chile, foi uma das personalidades que principiaram a luta pelos direitos femininos naquele país. Ela irá reivindicar o ingresso na Academia de Santiago como sócia honorária, título concedido pela primeira vez a uma mulher (ibidem, p.95). Outro nome, já destacado aqui e que merece ser comentado, é o de Eduarda Mansilla, que irá abordar, com sua obra *Lucía Miranda* (1860), uma representação feminina bem distinta dos padrões tradicionais, propondo alegoricamente a "feminização" como forma de rever os modelos opressores. Assim, ela parte do pressuposto de que, se a dicotomia entre grupos de marginalizados e dominantes (indígena/branco; homem/mulher) priorizasse a "humanidade" ou mesmo a intuição, a persuasão e a sociabilidade, valores estes instituídos como femininos, as condições poderiam ser melhores (Mataix, 2003, p.78). Essa ideia aponta para uma aproximação entre o gênero e a dialética relação "civilização e barbárie" que está tão presente na ideologia daquela época.

Embora Cecília Meireles, em seu ensaio, esteja se referindo especificamente à "expressão lírica feminina", convém trazer à luz essas mulheres, que não são poucas, porta-vozes do discurso feminino, revelador de uma outra realidade do "imaginário hispano-americano do século XIX" (Mataix, 2003, p.78) .Diante disso, não restam dúvidas de que há um grupo consistente de mulheres na América Latina que, antes mesmo de Agustini, apresentam propostas de mudanças frente à situação a que eram submetidas. Assim, a literatura será utilizada por elas como uma maneira de tomar a palavra. Ainda sobre esse aspecto, lembra Remédios Mataix:

> Antes, entre las románticas de 1821-1836 se cuenta sólo con Flora Tristán, tangencial en el tejido social peruano, con Juana Manuela Lazo de Eléspuru, poeta y dramaturga, y con Rosa Mercedes Riglos de Obergoso [...] Toda ellas vivieron tiempos duros: tanto los conflictos marítimos entre Espãna, Perú y Chile (1864-1871) como la Guerra del Pacífico (1879-1883) contribuyeron a arrancadas de la ilusión del paraíso doméstico y a hacerlas protagonizar la apertura de nuevos espacios literarios y de opinión en una sociedad que se aferraba aún a formas de vida de pensamiento muy tradicionales. (Mataix, 2003, p.103)

Já em relação às discussões que giram em torno da escrita de autoria feminina, é importante frisar que, no decorrer do ensaio, há uma tentativa de teorização, por assim dizer, da escritora brasileira. Ao falar, por exemplo, sobre o tema da maternidade na poesia de Delmira, toca-se novamente na questão do caráter da literatura produzida por mulheres: "Aliás, *o sentimento maternal que é, forçosamente*, um dos rasgos da poesia feminina, não aparece aqui bem definido" (Meireles, 1959, p.71, grifo meu). Entretanto, a poetisa uruguaia, como destaca Cecília, não apresenta esse "espírito" materno bem demarcado em seus poemas.

Observa-se que, mesmo levando em conta a multiplicidade de vozes presentes nos países ibero-americanos, a conferência ainda indica uma recorrência temática na expressão poética dessas auto-

ras. O que se diferenciaria, nesse caso, seria a maneira de lidar com os assuntos, conforme é elucidado no fragmento a seguir:

> Mas, neste salto de um extremo a outro da América, sentimos que há temas permanentes, embora com tratamento diverso. [...]
>
> Se quiséssemos fixar aspectos especificamente femininos da poesia íbero-americana, encontraríamos ainda em Cuba, antes de 1940, uma série de temas a anotar: versos de amor feliz, ilusões e desilusões, paixões sem esperança, bodas, maternidade, o berço, a criança, a infância, a família, brinquedos... Os sonhos de evasão, que frequentemente ocorrem, determinam versos a borboletas, andorinhas... O misticismo é a solução feliz dos desesperos... Mas, de todos os temas, o que se vai acentuar com mais angústia, na mais recente fase da poesia, é o da maternidade, seja como urgência ou frustração. (Meireles, 1959, passim, grifos meus)

Quando Cecília Meireles afirma a presença desses temas, em especial a maternidade, como um traço inevitavelmente feminino na poesia das ibero-americanas, ela vai ao encontro mais uma vez do conceito de *écriture féminine*, abordado pela crítica feminista francesa. É interessante observar que, embora Cecília considere a maternidade como aspecto recorrente na lírica de autoria feminina, sua produção poética não incorpora essa temática. Ainda sobre a relação entre o sentimento materno e a escrita das mulheres, lembra Hélène Cixous, uma das grandes representantes dessa vertente teórica:

> *En la mujer siempre existe, en cierto modo, algo de "la madre" que repara y alimenta, y resiste a la separación, una fuerza que no se deja cortar, pero que ahoga los códigos.* Texto, mi cuerpo: cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una "madre" pegajosa, afectuosa; es la equivoz que, al tocarte, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela tu fuerza; es el ritmo que ríe en ti; el íntimo destinatario que hace posible y deseables todas las metáforas; cuerpos (¿cuerpos?, ¿cuerpos?) tan difícil de descobrir como dios, el alma o el Otro; la parte de ti que entre ti te espacía y te

empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. *Voz: la leche inagotable.* Ha sido recobrada, La madre perdida. *La eternidad: es la voz mezclada con leche.* (Cixous, 1995, p.56, grifos meus)

De acordo com as palavras de Cixous, a maternidade corresponderia a uma metáfora da própria inquietação que percorre a produção de autoria feminina. A natureza biológica da mulher, que lhe designa a tarefa de alimentar, por meio da amamentação, é comparada aqui à voz que tenta se inscrever inesgotavelmente dentro do texto. Assim, os anseios do corpo feminino, segundo a escritora francesa, são representados de alguma maneira na escrita. Isto, por outro lado, institui a construção de uma feminilidade que segue em direção contrária aos interesses do patriarcado:

> Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su história, al principio en dos niveles inseparables: – individualmente: al inscribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que conviertieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra. (Cixous, 1995, p.61, grifo do original)

Esse conceito que estabelece uma ligação entre o discurso feminino e o corpo da mulher se baseia na identidade feminina engendrada *na* e *pela* linguagem. Tal concepção, por sua vez, se sustenta na teoria lacaniana, que vê a linguagem como "uma prática significativa *na* e *pela qual* o sujeito se transforma em ser social" (Macedo & Amaral, 2005, p.53). É importante lembrar que, por enfocar sobretudo os fatores biológicos, psicológicos e linguísticos, essa ideia sobre a *écriture féminine* foi criticada, em particular pelas teóricas anglo-americanas, que tendem a priorizar os aspectos relacionados ao contexto social. Essa discussão, de certa maneira, também será

antecipada no ensaio ceciliano. Conforme aponta Cecília, o amadurecimento da linguagem proporcionado pelas "liberdades conquistadas" acarretará mudanças, inclusive no tratamento do tema da maternidade, que deixa de ser esboçado "com extrema delicadeza" – vai pouco a pouco assumindo forma exigente (Meireles, 1959, p.90). Nesse sentido, a grande presença de vozes líricas como a de Agustini no século XX, segundo ressalta a escritora brasileira, é compreensível de acordo com as próprias condições histórico-sociais às quais as mulheres foram submetidas.

> É certo que as condições de educação já principiavam a ser outras, nesses primeiros anos do século 20. E as lutas pela afirmação do valor feminino em todos os campos alargavam facilidades que, um pouco antes, ainda pareceriam escandalosas. [...]
>
> [...] as mulheres foram adotando uma linguagem mais franca e decidida, e as próprias mudanças trazidas pelo tempo, – o convívio nos estudos, as liberdades conquistadas, [...] lhes deram privilégios de traduzir em linguagem literária todas as emoções que antes pareceriam incompatíveis com a sua poesia. (Meireles, 1959, passim.)

Logo após esse último trecho, ao falar do processo de desenvolvimento que a escrita das mulheres foi adquirindo, Cecília Meireles destaca o movimento dúbio que essa "liberdade" pode representar. A poetisa, sutilmente, critica a produção que, segundo ela, realiza terapia literária:

> É possível que certos excessos provenham da liberdade recente, ainda mal amadurecida; e como isso principia a acontecer em tempos de estudos psicanalíticos, não é de estranhar que muita coisa se leva à conta de terapêutica literária. (Meireles, 1959, p.89-90)

Percebe-se ainda que essa mesma sutileza ao tratar de questões tão controversas é um traço que perdura em toda a conferência. Quando se refere à postura da crítica tradicional, por exemplo, a autora de *Mar absoluto* comenta a preferência dos críticos por mulheres audaciosas, porém somente no âmbito literário:

> Mas as vozes mais finas e discretas não são sempre as que melhor se ouvem. Os críticos, *que em geral são homens*, conservaram por muito tempo no coração o clamor alucinado de Delmira Agustini, e acharam prodigioso o encanto – muito verdadeiro, aliás, – de Juana de Ibarbourou. *Os homens gostam de mulheres audaciosas, pelo menos literariamente.* Com grande sabedoria observara, no século 17, Sóror Juana Inês de la Cruz:
>
> "Hombres nécios, que acusáis
> a la mujer, sin razón,
> sin ver que sois la ocasión
> de lo mismo que culpáis..."
> (Meireles, 1959, p.89, grifos meus)

Esses versos de Sóror Juana, mencionados por Cecília, revelam a consciência da poetisa brasileira em relação ao discurso e ao posicionamento que a crítica tradicional adota frente à produção feminina. Assim como a escritora brasileira, Rosario Castellanos também irá chamar a atenção para essa questão:

> O mundo que para mim está fechado tem um nome: chama-se cultura. Seus habitantes são todos do sexo masculino. Denominam a si mesmos homens e humanidade a sua faculdade de viver no mundo da cultura e de se aclimatar a ele. (Castellanos apud Miller, 1987, p.99)

Convém retomar aqui as observações de Nelly Novaes Coelho (1993, p.16) sobre a presença de uma *consciência crítica* na produção feminina brasileira. Ela aponta o período a partir da década de 1960 como um momento de maior expressividade desse "espírito consciente". Porém, diante das ideias apresentadas por Cecília nesse ensaio, não há dúvidas de que a autora de *Viagem* já compartilha dessa *consciência*, desarticulando esse discurso dominante, não se submetendo a ele; posicionando-se, portanto, de maneira transgressora, se assim se pode dizer. "Ao *romper o silêncio* em que sempre foi colocado, o 'feminino' iguala-se também ao revolucionário, o subversivo, porque propõe a sair da posição secundária em que se

achava" (Pinto, 1990, p.26, grifo meu). Para Cixous, o simples ato de a mulher falar já é uma atitude de transgressão: "Doble desasosiego, pues incluso si transgrede, su palabra casi siempre cae en el sordo oído masculino, que sólo entiende la lengua que habla en masculino" (Cixous, 1995, p.55).

Observações como essas de Cecília Meireles, Sóror Juana, Rosario Castellanos, Hélène Cixous e Cristina Ferreira Pinto, em síntese, denunciam a reclusão feminina à qual as mulheres estão sujeitas, por estarem circunscritas dentro do universo masculino/dominante.

"Expressão feminina da poesia na América", desse modo, prossegue com comentários sobre a poética de outras autoras hispano-americanas do século XX. São mencionados traços significativos em suas obras e, assim, salienta-se a representatividade da expressão lírica dessas poetisas.

Já no que se refere a uma possível expressão feminina ou masculina nas manifestações artísticas, Cecília ressalta:

> Se quisermos tentar um ensaio sobre a fisionomia poética da mulher na América, encontraremos grande dificuldade em separá-la nitidamente da fisionomia masculina, no que respeita às suas produções, nestes últimos tempos. *O espírito – e a arte que é uma de suas manifestações – talvez seja essencialmente andrógino. As condições sociais, no entanto, separaram por muito tempo o homem e a mulher em campos específicos.* (Meireles, 1959, p.102, grifo meu)

Essa concepção da "arte essencialmente andrógina" é defendida por Virginia Woolf em *A Room of One's Own* (1929). Para ela, o ideal é a existência de características femininas e masculinas num mesmo indivíduo (mulher ou homem):

> deve-se ser mulher-masculinizada ou homem-feminizado. [...] Tem que existir qualquer colaboração de espírito entre o homem e a mulher antes de completo o ato criador. *Tem que se consumar um casamento de opostos. O espírito tem que se revelar totalmente aberto, para se ficar com*

> *a sensação de que o escritor está a comunicar a sua experiência em plenitude.* (Woolf, 1978, p.122, grifo meu)

Assim, segundo a autora inglesa, o escritor, para alcançar a plenitude do seu ato de criação, deve unir os opostos (masculino e feminino). Um grande exemplo desse conceito de "mente andrógina" é a própria personagem Orlando, de Woolf, comentada anteriormente neste trabalho.

Essa proposta de "neutralização do gênero" de Woolf, conforme apontou Showalter (1978 apud Macedo & Amaral, 2005, p.5), consiste num projeto utópico, já que não se pode fugir dos confrontos entre os sexos. Outras feministas também irão contestar essa ideia da autora de Orlando. Para Rosiska Darcy de Oliveira (1999, p.144), por exemplo, fundir masculino e feminino "é romper com a própria dinâmica da vida". Ela ainda chama a atenção para a mutação sofrida pela imagem do Andrógino no mundo moderno, salientando a cicatriz deixada pelo mito:

> O Andrógino do nosso tempo tem cara de homem, e esconde o feminino como deformação, como erro, como falta, como ausência. [..] O Andrógino moderno teve um outro destino. Separadas, suas metades se atritaram em asperezas tão diversas que, uma vez reencontradas, já não formam um perfeito encaixe. [...] O Andrógino moderno, é ele sim, uma deformação. Mas o outro do mito, como mito sobrevive. Em cada um de nós, a ferida do Andrógino que jamais cicatrizou. (Oliveira, 1999, p.146)

Após comentar uma possível androginia nas manifestações artísticas, a poetisa brasileira aponta as condições sociais como fator fundamental para compreender a relação da diferença sexual. Pode-se dizer que há aqui um conceito de gênero bastante atual, ao levar em conta que este é visto atualmente como "uma organização social da diferença sexual" (Nicholson, 2000), em outras palavras, que a identidade sexual não se constrói somente pelas diferenças biológicas, mas pelas divergências sociais e culturais a que a sociedade submete o indivíduo.

Considerando que as questões referentes à diferença de "gênero" tiveram destaque nos estudos femininos norte-americanos nas décadas de 1960 e 1970 (Humm, 1994) e que, em 1949, tem-se a publicação de *O segundo sexo*, de Beauvoir, pode-se afirmar que é bastante pioneira a postura de Cecília Meireles no que concerne aos estudos literários feministas na América Latina. Já em 1956, ela esboça questões que apenas posteriormente serão estudadas com afinco pelas teóricas francesas e anglo-americanas.

O ensaio ainda discute as condições sociais a que a figura feminina foi submetida historicamente. Segundo Cecília, as mulheres não irão aceitar a situação que lhes foi previamente imposta mesmo diante das dificuldades, superando, assim, o estado de reclusão a que estavam destinadas:

> Reclusa em sua ignorância do mundo, guardiã da casa e dos filhos, seu vocabulário teria de organizar-se em horizontes próximos, fáceis de atingir pelos habitantes de seu modesto reino. Entregue à sua sorte assim prescrita, atravessou os tempos em cativeiro ou sacrário, quase incomunicável, como os prisioneiros e os deuses. Nem por isso as faculdades da alma deixaram de palpitar sob esses muros. (Meireles, 1959, p.102)

Assim como as "Penélopes obscuras" elucidadas no poema "Uma pequena aldeia", analisado na parte anterior, as mulheres estariam confinadas à reclusão, restando-lhes a tarefa de cumprir o seu destino de "guardiã da casa e dos filhos".

Nesse sentido, o fragmento também revela uma espécie de superioridade feminina que, embora circunscrita ao universo doméstico, consegue se sobrelevar mediante sua condição. Tal comentário remete a um trecho em que Sóror Juana, em resposta irônica a Sóror Filotea de la Cruz, defende essa "soberania" feminina:

> Pues, ¿qué os pudiera contar señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? [...] ¿qué podemos saber las mujeres, sino filosofar de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo: Que *bien se*

> *puede filosofar y aderezar la cena.* Y yo suelo decir, viendo estas cosillas: *Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito.* (Cruz, 1959, p.160, grifos do original)

Ainda sobre esse assunto, Beauvoir comenta que o ato de criação, fundamental à essência da liberdade humana, para as mulheres significa um duplo esforço, já que para consegui-lo é necessário apreender dessa mesma condição repressora uma forma de ultrapassar a situação condicionadora:

> A arte, a literatura, a filosofia são tentativas de fundar de novo o mundo sobre uma liberdade humana: a do criador. É preciso, primeiramente, pôr-se sem equívoco como uma liberdade para alimentar tal pretensão. *As restrições que a educação e os costumes impõem à mulher restringem seu domínio sobre o universo.* Quando o combate é conquistar um lugar neste mundo é demasiado rude, não se pode pensar em dele sair; ora, *é preciso primeiramente emergir dele numa soberana solidão, se se quer tentar reapreendê-lo*: o que fala primeiramente à mulher é fazer, na angústia e no orgulho, o aprendizado de seu desamparo e de sua transcendência. (Beauvoir, 1960, p.480, grifos meus)

Para Cecília Meireles, essa necessidade de se colocar diante do mundo, bem como esse sentimento de inquietação que percorre a poesia feminina, não é um privilégio somente das mulheres, e sim dos "verdadeiros poetas":

> Vemos como, de uma poesia quase essencialmente doméstica, a *mulher tem alcançado experiências idênticas à do homem, no domínio literário*. E vemos que essas experiências não se resolvem apenas em composições plasticamente arquitetadas, mas que, sob essa arquitetura existe uma elaboração do espírito, uma inquietação e uma investigação de caminhos interiores, com os recursos inerentes à Poesia, isto é, por uma forma de Conhecimento que não é nem científico nem filosófico. *Não se pode dizer, porém, que isso seja um privilégio da mulher; é um privilégio dos verdadeiros poetas, apenas.* (Meireles, 1959, p.103, grifos meus)

Os verdadeiros poetas, em outras palavras, seriam aqueles que conseguem transitar por um campo que não é privilégio do universo feminino e nem sequer do masculino. Diante desses comentários, nota-se uma ideia de igualdade entre os sexos que, de certa maneira, norteia-se no conceito de androginia de Woolf, apontado anteriormente. É interessante observar que, durante a conferência, a poetisa brasileira deixa transparecer essa noção de uniformidade entre a escrita de homens e mulheres, o que não é de se estranhar, já que Cecília está inserida dentro de um contexto social em que predomina a concepção de igualdade. Nesse momento, o que prevalece é ter os mesmos direitos dos homens e conseguir, portanto, alcançar as qualidades atribuídas como masculinas. Isto explicaria, por exemplo, o fato de a autora de *Romanceiro da Inconfidência* não gostar de ser chamada de "poetisa", assim como outras escritoras da sua época. Como lembra Maria Lúcia Dal Farra, o vocábulo "poetisa" ficou carregado de sentido pejorativo, pois a ele vinculou-se a qualidade dos poemas produzidos pela pequeno-burguesa que serviam como simples passatempo. Ainda sobre o uso desse termo, Cecília, numa entrevista[5] para *A Gazeta*, de São Paulo, confessa que a mulher poetisa é tratada "apenas como *dilettante*"; ela complementa:

> Considera-se que o poeta tem sempre coisas a dizer, mas a poetisa, não. Em geral, o homem costuma segregar a mulher que escreve, que é, por assim dizer, uma mulher prendada. Dizem os homens que a poesia na mulher é uma habilidade. [Mas] (...) a mulher também tem o que dizer. Tal como o homem, também tem uma experiência humana. (Meireles, 1953, apud Dal Farra, 2003, p.7)

Se, por um lado, o ensaio ceciliano manifesta esse conceito de igualdade entre a produção feminina e a masculina, por outro, ao tentar definir o que é a expressão feminina na América, Cecília acaba mapeando as particularidades (diferenças) na produção poética

5 Refere-se à entrevista do dia 28 de novembro de 1953.

dessas mulheres; indicando, desse modo, a existência de marcas no discurso das poetisas. Na tentativa de mostrar "como" e "o que" essas vozes revelam, ela mostra o que entende como feminino. É perante esse impasse entre aspectos convergentes e divergentes que a conferência se perfila. De acordo com a própria natureza do ensaio, é parte da sua essência apresentar este jogo a partir das contradições:

> O ensaio tem a ver, todavia com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, liberar as forças aí latentes. (Adorno, 2003, p.44)

Cabe mencionar que "Expressão feminina da poesia na América" também irá abordar a importância da mulher no que concerne à preservação da memória no contexto da história da civilização:

> Se considerarmos ainda que uma boa parte da sabedoria universal foi defendida, desde remotos tempos, oralmente, pela mulher, na conservação do Folclore literário, veremos que, sem instrução sistematizada, a mulher, na América e no mundo, foi, ela mesma, um livro vivo e emocionante, repleto de canções de berço, histórias encantadas, contos, lendas, provérbios, fábulas, rimas para dançar e curar, parlendas para rir, exorcismos contra o mal, orações para conversar com Deus, salvar a alma dos vivos e redimir a dos mortos – enfim, todos os ensinamentos morais e práticos retidos permanentemente pela memória, e transmitidos com mais ou menos encanto de estilo, segundo os dons naturais de imaginação e linguagem de cada uma. (Meireles, 1959, p.102-3)

O trecho anterior chama a atenção para a decisiva participação da figura feminina como guardiã e responsável pela transmissão da cultura entre os povos. Dessa forma, a voz da mulher, submersa no império da literatura escrita, resiste por meio da tradição oral.

Esta, segundo Cixous, se fará presente na produção de autoria feminina, constituindo, portanto, uma das marcas da "feminilidade" do texto:

> La feminidad en la escritura creo que pasa por un previlegio de la *voz: escritura y voz* se trenzan, se traman y se intercambian, continuidad de la escritura/ ritmo de la voz, se cortan el aliento, hacen jadear el texto o lo componen mediante suspenso, silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos. (Cixous, 1995, p.54-5, grifo do original)

A oralidade, que também integra a própria essência da poesia, conforme é ressaltado na conferência, irá auxiliar as mulheres na sua "disciplina poética":

> Não é, pois, para admirar que, ao sair de sua cidadela, e dona de recursos ilimitados, num tempo em que tudo passava a ser permitido, a mulher demonstrasse aptidões enormes para o ritmo, a rima, a invenção imaginativa, o jogo de imagens, – que constituem quase toda a disciplina poética. (Meireles, 1959, p.103)

A poetisa brasileira ainda destaca, no ensaio, a pluralidade de manifestações assumidas pelo discurso feminino. Segundo aponta Cecília, assim como uma artesã que manuseia delicadamente sua criação artística, a mulher consegue lidar com as múltiplas facetas que a linguagem incorpora:

> Com o acesso aos estudos universitários, em que se tem revelado tão prodigiosa, com uma sensibilidade experimentada em todos os transes da vida, *a mulher se realiza em Poesia com uma mesma naturalidade do homem, que a ela vem por outros caminhos*. Nada está fora de seu alcance: nem o poder verbal, nem a sutileza da linguagem, nem a variedade de invenções que cabem no seu artesanato. *Da mais casta simplicidade ao mais vibrante tumulto, sua voz pode ter todos os timbres e expressões.* (Meireles, 1959, p.103-4, grifos meus)

Assim, o texto ceciliano finaliza salientando que a realização feminina no âmbito literário não impede que ela transite também pelo universo doméstico. Para a autora, a mulher consegue percorrer os mais diversos campos sem perder a "arte", ou melhor, a engenharia poética e nem sequer a "veia", o dom, a inspiração que, por sua vez, estariam vinculados à mensagem que se pretende transmitir de acordo com o ponto de vista emocional e espiritual de cada escritor/a.

Com base no que foi exposto até o momento, pode-se inferir que há uma tentativa de autoconhecimento por parte de Cecília; isso indica uma forma de interpretar, entender e valorizar a sua própria condição de mulher que escreve. Sobre essa questão, Elaine Showalter aponta:

> Já que a maioria das críticas feministas são também escritoras, dividimos esta herança precária; cada passo dado pela crítica feminista em direção à definição da escrita das mulheres é, da mesma forma, um passo em direção a autocompreensão; cada avaliação de uma cultura literária e de uma tradição literária femininas tem uma significação paralela para nosso lugar na história e na tradição crítica. (Showalter, 1994, p.50)

Pode-se afirmar, portanto, que Cecília Meireles não deixa simplesmente uma "marca feminina"; ela se posiciona de modo bastante significativo no que concerne às discussões sobre as condições da mulher dentro do contexto social em que esteve inserida. É sob a luz inaugural que "Expressão feminina da poesia na América" oscila entre as principais questões que giram em torno das escolas francesas e anglo-americanas. O ensaio traz as inquietações que estão no cerne dessas duas tendências teóricas. Parece possível, portanto, olhar esse ensaio ceciliano pelo viés da crítica feminista atual, como forma de salientar seu aspecto pioneiro no que tange aos estudos acerca da produção de autoria feminina latino-americana.

Cecília como estudiosa e conhecedora da América Latina

Ainda sobre a conferência, convém retomar outros aspectos fundamentais, mais especificamente no que diz respeito ao próprio conceito de América e integração latino-americana evidenciados nesse texto.

Segundo Ana Pizarro (1990, p.11), a chegada de Colombo e a conquista posterior são fatos que irão despertar a consciência latino-americana. Isto indica que o sentimento de aproximação entre as diferentes culturas manifesta-se em decorrência dos próprios acontecimentos históricos vivenciados no "novo" continente. A autora ainda complementa: "si hablamos de integración latinoamericana es porque hay algo que nos articula: los rasgos de una cultura que es una y diversa, una heterogénea, una cultura múltiple es donde, sin embargo, nos reconocemos en un mismo universo simbólico" (Pizarro, 1990, p.11).

Miguel Chevalier, em 1836, já havia expressado o conceito de América Latina, entretanto, faltou-lhe atribuir o nome a essa ideia: "América del Sur es como la Europa meridional, católica y latina. La América del Norte pertenece a una población protestante y anglosajona" (Chevalier apud Ardao, 1986, p.39). Sendo assim, um dos primeiros registros da expressão será utilizado, em Paris, em 1851, pelo colombiano Torres Gaicedo, que afirma: "Hay

América anglosajona, dinamarquesa, holandesa, etc.; la hay española, francesa, portuguesa; y a este grupo ¿que denominación científica aplicarle sino el de latina?" (apud Pizarro, 1990, p.13). Além de Gaicedo, o chileno Francisco Bilbao, também em 1851, declara: "Pero la América vive, la América Latina, sajona, e indígena protesta, y se encarga de representar la causa del hombre" (apud Pizarro, loc. cit.).

Cabe ressaltar, porém, que essa noção de América Latina ainda não englobava todos os povos do continente, restringindo-se basicamente à América hispânica. O Brasil fará parte desta noção efetivamente no começo do século XX (Pizarro, 1990, p.13) como pode ser observado no fragmento abaixo, em que o crítico literário José Enrique Rodó, um dos grandes estudiosos do americanismo, em 1905, ao tratar o conceito de América, irá englobar o Brasil:

> Alta es la Idea de la pátria; pero en los pueblos de la América Latina, en esta viva armonía de naciones vinculadas por todos los lazos de la tradición, de la raza, de las instituciones, del idioma, como nunca las presentó juntas y abarcando tan vasto espacio la historia del mundo, bien podemos decir que hay algo aún más alto que la idea de la América; la idea de la América, concebida como una grande e imperecedora unidad, como una excelsa y máxima patria, con sus héroes, sus educadores, sus tribunos; desde el golfo de Méjico hasta los hielos sempiternos del Sur. (Rodó,1957, p.102-3)

É importante dizer que a ideia de integração dos povos indígenas e afro-americanos ao conceito de América Latina ganhará força a partir do pensamento de José Martí. Assim, nas primeiras décadas do século XX, serão gradativamente integradas a essa concepção culturas que "poco o nada tienen que ver con lo estrictamente latino como son las áreas indígenas y de origen africano de Caribe y la costa atlântica" (Pizarro, 1990, p.15).

Aos poucos, o termo latino-americano vai sendo utilizado e aceito no próprio continente; como ressalta Pizarro (1990, p.13), a expressão constrói-se de maneira paulatina, não se tratando de uma

definição estática, mas que está sempre em evolução. É interessante notar também que o pensamento de distinção entre América Latina e América Anglo-saxônica vai se intensificando de acordo com a expansão política e econômica dos Estados Unidos.

> El concepto de América Latina, que es la idea de nuestra integración, se va construyendo, pues, en una dialéctica de consolidación y defensa. La necesidad de conformación de un gran bloque cuya unidad cultural ya había sido observada por Bolívar, se orienta a la lucha descolonizadora frente a España primeramente y frente a lo que se percibe como el peligro de los Estados Unidos luego. (Ibidem, p.13)

A noção de pan-americanismo que engloba todos os países da América passa a ser refutada à medida que se percebe o risco representado pelo poder hegemônico dos Estados Unidos em relação aos outros povos do continente. Diante disso, a célebre expressão "Nuestra América" de José Martí irá delimitar bem esse afastamento da América Anglo-saxônica, pondo em destaque uma outra América, esta, por sua vez, Latina.

Em "Expressão feminina da poesia na América", por exemplo, percebe-se que Cecília Meireles não engloba as escritoras anglo-saxônicas em seu rol de análise. Isto revela que o seu entendimento de América vai ao encontro da concepção defendida por Martí. Como foi mencionado anteriormente, o conceito de americanidade ou americanismo, ou melhor, "sentimento de pertença à América", conforme apontou Zilá Bernd (1995), modifica-se de acordo com o tempo. Ao tratar desses termos, cabe, primeiramente, questionar acerca do próprio conceito de América, que, por sua vez, é bastante complexo. Afinal, ser americano abrange todos os povos que habitam esse novo continente? Que sentimento de "latinidade" é este que une países com línguas e culturas distintas?

Na conferência ceciliana, esse sentimento de americanidade torna-se evidente. A autora ainda utiliza o termo "ibero-americano", usual naquela época, como correspondente a América Latina, pois este, como se sabe, torna-se recorrente a partir da década de 1970.

Sobre a utilização dos termos América hispânica e ibérica, Arturo Ardao (1986) chama a atenção para o fato de a expressão América Latina não suplantá-los, e sim complementá-los:

> de que la supranacionalidad latinoamericana, lejos de negar la hispanoamericana, o, en su caso, la iberoamericana, es precisamente de ellas que saca su mayor fuerza [...] sólo al convertirse en latinoamericano el proceso integracionalista continental alcanza su culminación. (Ardao, 1986, p.47)

A ideia de integração também será refletida no âmbito literário. Ardao ressalta o fato de o conceito de literatura hispano-americana servir de modelo para o de ibero e latino-americana. Ainda acerca do uso dessas diferentes nomenclaturas, o autor acredita que se trata de um convencionalismo que revela a consciência literário-idiomática vivida de acordo com o momento histórico. Durante o período romântico e moderno, por exemplo, o uso de "literatura hispano-americana" será predominante na América. Só a partir da década de 1940 é que a expressão "literatura ibero-americana", difundida sobretudo por Pedro Henríquez Ureña, começa a ser utilizada com frequência, abrangendo, assim, outros países até então excluídos do conceito de "nação americana". Isto explicaria a predileção do adjetivo "ibero-americano", recorrente naquela época, em vez do "hispano-americano" no ensaio de Cecília Meireles, apesar de ela não mencionar nenhuma autora de língua portuguesa em seu texto. Quando se refere à escrita feminina ibero-americana, Cecília alude ao conceito que visa à integração entre os povos americanos de língua latina e não ao sentido lato que, no caso, englobaria a produção de autoras de línguas portuguesa e espanhola.

Para Arturo Ardao, a expressão América Latina é a mais apropriada, pois ela consegue abranger a diversidade do continente, não excluindo o entendimento que pressupõem as definições de América hispânica e Ibérica. Ele ainda esclarece:

> Lo que la década del 40 fue al concepto de literatura iberoamericana, vino a serlo la del 70 al de literatura "latinoamericana". [...] Muy escaso empleo tuvo después, aun en toda la primera mitad del siglo XX; y cuando lo tuvo, fue – en general – para su aplicación, o sola literatura hispanoamericana, o, en su hora, a la iberoamericana. [...] El concepto de literatura latinoamericana en su significado cabal, en tanto que literatura comprensiva de las letras americanas meridionales de lenguas, no sólo española y portuguesa, sino también francesa, es ahora, tras variados antecedentes, que alcanza realmente su culminación. (Ardao, 1986, p.62)

Com base nos comentários expostos sobre o conceito de América Latina, percebe-se que, na conferência "Expressão feminina da poesia na América", de Cecília Meireles, o termo ibero-americano é usado como sinônimo de hispano-americano que, por sua vez, adquire no texto a ideia do que se entende atualmente como unidade latino-americana.

Observa-se que a denominação de "Novo Mundo" assume no texto ceciliano uma acepção positiva sobre esse novo continente exuberante e repleto de diversidade: "trata-se do Novo Mundo: numa paisagem excitante, com raças e culturas que se encontram para retomar a vida desde o princípio. A mulher ibero-americana encara essa grande paisagem com a alma cheia de tesouros sigilosos" (Meireles, 1959, p.63). A concepção de América Latina, vista geralmente como uma relação desprestigiada com a tradição política e intelectual do Velho Mundo, apresenta aqui um outro sentido. É através dessa perspectiva que, ao falar de "mulher na América", "mulher americana", Cecília busca por uma identidade latino-americana.

Nesse sentido, "Expressão feminina da poesia na América", escrita em 1956, além de valorizar os textos de autoria feminina, também aborda a questão da identidade que é uma das preocupações atuais do discurso da crítica feminista latino-americana (Guerra, 1995, p.182), o que revela o caráter precursor de Cecília Meireles diante dessas discussões.

Esse trabalho da autora brasileira de reunir representantes da poesia escrita por mulheres de países como Cuba, Bolívia, Argentina, Uruguai, Colômbia, Peru, México e Chile mostra mais uma faceta de Cecília: a de conhecedora e estudiosa da América Latina.

Nota-se que as poetisas mencionadas no ensaio são de grande importância no âmbito da produção literária de seu país; entretanto, é de se estranhar que grande parte delas não integre a historiografia tradicional canônica. Portanto, ao compilar esses nomes, propõe-se aqui uma leitura além do cânone. Vale lembrar a obra *Literatura hispano-americana,* do escritor Manuel Bandeira, publicada em 1949. Não resta dúvida da grandiosidade desse livro, no que tange aos estudos pioneiros de hispanismo no Brasil; sendo Bandeira um dos primeiros a reconhecer neste país a poesia de autoria feminina. O autor, porém, deixa de lado escritoras[1] que, sete anos depois, Cecília irá recuperar em "Expressão feminina da poesia na América". A respeito desse "trabalho de resgate", Constancia Lima Duarte destaca:

> O trabalho de resgate das escritoras antigas que começa a ser feito, não deve pretender apenas se constituir num arrolamento das "esquecidas", mas sim permitir o conhecimento das tradições literárias das mulheres, o percurso, as dificuldades e mesmo as estratégias utilizadas para romper o confinamento cultural em que se encontravam. (Duarte, 1990, p.21)

Ao considerar que a crítica feminista atual preocupa-se em quebrar essa invisibilidade a que os textos produzidos pelas mulheres foram submetidos durante muito tempo, assim como questionar as leituras e métodos sustentados pela crítica tradicional, pode-se afirmar que, por meio da referida conferência, Cecília apresenta uma postura precursora diante da crítica literária feminista na América Latina, elucidando e valorizando, portanto, uma produ-

1 Não estão presentes, em *Literatura hispano-americana,* nomes como o de Amanda Berenguer, Esther de Cáceres, Clara Silva, Ida Vitale, Dora Isella Russell, entre outras.

ção duplamente "silenciada" – a escrita de autoria feminina de mulheres latino-americanas.

Convém lembrar que esse aspecto acerca da dupla marginalização será enfatizado, a partir dos anos 1970, sobretudo pelos estudos da crítica pós-colonialista que tendem a analisar a história de grupos subalternos. Estes estariam submetidos à supremacia da classe dominante, bem como da história oficial (Bonnici, 2005, p.230).

> Nas sociedades pós-coloniais, o sujeito e o objeto pertencem a uma *hierarquia* em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador. O colonizador, seja espanhol, português, inglês, se impõe como poderoso, civilizado, culto, forte, versado na ciência e na literatura. Por outro lado, o colonizado é descrito constantemente como sem roupa, sem religião, sem lar, sem tecnologia, ou seja, em nível bestial. (Ibidem, p.230, grifo do original)

Nas sociedades pós-coloniais, a cultura dominante irá sempre se colocar de maneira superior; o que não se inscreve nela ficará à margem. E ao sujeito "marginal" caberá o confinamento e o silêncio. Sobre isso, comenta Thomas Bonnici:

> Os críticos tentam expor os processos que transformam o colonizado numa pessoa muda e as estratégias dele para sair dessa posição. Spivak (1995, p.28) discursa sobre a mudez do sujeito colonial e da mulher subalterna: "o sujeito subalterno não tem nenhum espaço a partir do qual ele possa falar". (Bonnici, op.cit., p.231)

Diante dessa situação de confinamento, não é de se estranhar que a mulher nas sociedades pós-coloniais seja "duplamente subalterna", uma vez que ela:

> é o objeto da historiografia colonialista e da construção de gênero. [...] a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi duplamente colonizada. [...] O objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo, nesse sentido, é a integração da mulher marginalizada à sociedade. (Bonnici, 2005, p.231)

Em face dessa tentativa de integrar a mulher à sociedade, os estudos literários pós-coloniais e feministas propõem uma releitura de obras canônicas que serviram de veículo para os interesses particulares de grupos restritos. Essa *leitura contrapontual*, conforme define Bonnici, equivaleria ao processo de *descolonização*, em que há o "desmascaramento e demolição do poder colonial em todos os aspectos" (2005, p.236). Olhar por esse viés é importante, já que nos deparamos constantemente com "resquícios poderosos, sempre latentes, das forças culturais e institucionais que sustentavam o poder colonial" (2005, p.236-7). Pode-se afirmar que os princípios da descolonização têm como objetivo desafiar "a centralidade, a universalização e as forças hegemônicas", bem como atentar para o fato de que "a marginalidade ou excentricidade (raça, gênero, normalidade psicológica, exclusão, distância social, hibridismo cultural) é uma fonte de energia criativa" (2005, p.237).

Ao tratar de vozes femininas que se inserem em sociedades pós-colonialistas, como é o caso da América Latina, as mulheres têm um duplo desafio pela frente, uma vez que estão confinadas numa situação de dupla marginalidade. Em vista disso, tornam-se importantes os estudos da crítica feminista latino-americana que analisem as particularidades presentes nesse contexto, as quais, com certeza, diferem da realidade dos países desenvolvidos.

Ao falar da poesia dessas mulheres latino-americanas, Cecília Meireles reconhece a diversidade de vozes presentes nesse contexto, admitindo também o número crescente de produções de autoria feminina no novo continente:

> De todos os países nos chegam nomes, fragmentos de obras que estão sendo realizadas, – e apenas podemos adivinhar uma ou outra tendência que se acentua aqui e ali, no imenso mundo lírico onde tudo já está cantado das mais variadas maneiras. (Meireles, 1959, p.101-2)

Diante das colocações expostas em "Expressão feminina da poesia na América", fica evidente o conhecimento de Cecília Meireles da produção feminina hispano-americana. É notável a maneira

como os conceitos aqui presentes se ligam à experiência intelectual da escritora, não sendo levados a um sentido restrito. Tal aspecto, conforme lembra Adorno, seria mais uma das qualidades do texto ensaístico, cujo pensamento:

> não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. (Adorno, 2003, p.30)

Em vista disso, convém ainda destacar um dado significativo nessa conferência, no que se refere à amplitude dos comentários dedicados às escritoras do Uruguai. Das 28 autoras citadas, dez são uruguaias.[2] Com o intuito de discutir o diálogo que se estabelece entre elas e a autora brasileira, pretende-se a seguir mostrar a leitura que Cecília faz acerca de suas respectivas obras, como também apontar que não é arbitrária essa predileção.

2 A saber: Delmira Agustini, Juana Ibarbourou, María Eugenia Vaz Ferreira, Esther de Cáceres, Sarah Bollo, Sara de Ibáñez, Clara Silva, Dora Isella Russell, Ida Vitale, Amanda Berenguer.

O diálogo com as uruguaias

> *Ser una poeta es como ser una cocinera fabricando en la cocina de todos los días, un pan extravagante, extralimitado, extrafamiliar, extraterritorial, extravenado, extravasado, extralegal.*
>
> *Un pan con fronteras y leyes propias, cuya harina es de molienda entre el yo solitario y personal, y el mundo y la sociedad que nos rodea, donde se trabajan integrados, las cáscaras más duras con el polen más ligero.*
>
> *Ser poeta en el Uruguay, hoy es ser quien soy, o me parece ser, en un lugar determinado del planeta.*
>
> Amanda Berenguer

Conforme recorda Maria Lúcia Dal Farra (2003, p.4), é a partir de 1940 que a poetisa brasileira "começa sua saga de viagens", que significavam muito mais que percorrer terras estrangeiras, mas sim conhecer culturas diferentes:

> experiências poéticas que redundaram em obras que, embora sendo versos de itinerância, são, antes, pura poesia contemplativa. Em ver-

> dade, os lugares visitados perfazem, para Cecília, "retratos de uma grande pátria transcendente", desejo de abolição das linhas demarcatórias, terras que ela habita na sua condição de "moradora de uma latitude própria", ela que, naquilo que escreve, exerce a condição de andarilha solitária e de exilada sem parada fixa. (Dal Farra, 2003, p.5)

Além de apreciar a diversidade dos lugares por onde passa, através de suas visitas a países como Argentina, Uruguai, França, Bélgica, Holanda, Índia, Itália, Israel, entre outros, Cecília acaba estabelecendo uma rede de amizades, além de estreitar os laços já existentes. O crítico uruguaio Cipriano Vitureira, com quem a escritora irá se corresponder durante um longo período, ao comentar a passagem da poetisa pelo Uruguai, em 23 de junho de 1944, no Club Brasileiro revela:

> Confieso que me unía a Cecília Meireles una lámina ancha de cariño, que era a la vez emotiva solicitud ante su fortaleza íntima y ante su absoluta tristeza fundamental, de la que tenía cierto pudor en sus ojos, tristeza que se posaba apenas en su extraña y dulcísima sonrisa sobreviviente. (Vitureira, 1965, p.9)

Nesse mesmo dia, mencionado por Cipriano, Cecília Meireles profere uma palestra no Instituto Cultural Brasileño-Uruguayo (Icub) a convite de Eduardo J. Couture, José Pereira Rodríguez e Albino Peixoto Jr., os quais teriam contribuído para o acolhimento da poetisa durante essa visita ao Uruguai. Sua ida ao Icub será bem rápida, praticamente apenas para o tempo de sua apresentação, segundo declarou[1] Julieta Vitureira, esposa de Cipriano Vitureira e que na época trabalhava no Instituto.

Ainda em junho, mês em que permanece em Montevidéu, com a assistência de Maria V. de Muller, Esther de Cáceres e Nilda Muller, a escritora brasileira, no dia 20, ministra a conferência "Li-

---

1 Trata-se de uma declaração informal que obtive da própria Julieta Vitureira no dia 9 de agosto de 2006.

rismo popular brasileño", no Salão de Atos da Universidade da República (Vitureira, 1965, p.10).

Assim, por meio de suas viagens, Cecília Meireles conhece outros grandes nomes da cultura uruguaia, como Gastón Figueira, Clara Zum Felde, esposa do crítico uruguaio Alberto Zum Felde, os pintores Torres-García, Figari, Arzádum, a família Vaz Ferreira, Esther de Cáceres, à qual a poetisa brasileira enviou muitos de seus livros.[2] O vínculo ceciliano com o país vizinho pode ser observado nas suas crônicas presentes no livro *Crônicas de viagem* 1, editado pela Nova Fronteira em 1998, com organização de Leodegário A. de Azevedo Filho. Vale mencionar que cerca de quinze textos referem-se diretamente ao Uruguai e foram publicados pela primeira vez no jornal *Folha Carioca* durante o ano de 1944, período em que Cecília visitou Montevidéu. Em "Rumo: Sul (X)", por exemplo, ao falar sobre Gáston Figueira, tradutor de muitos de seus poemas para a língua espanhola, ela comenta:

> Gastón Figueira é muito conhecido no Rio, e muito estimado, porque tem traduzido com carinho inúmeros poetas brasileiros, e até prepara edições resumidas de alguns, para uma editora dos Estados Unidos. Isso, pelo lado intelectual e interesseiro. Pelo lado desinteressado, Gastón Figueira é um poeta para quem a poesia parece ter uma finalidade moral de compreensão e solidariedade humana. (Meireles, 1998, p.109-10)

Ainda em *Crônicas de viagem* 1, no texto intitulado "Rumo: Sul (XIII)", outras grandes figuras no âmbito da pintura uruguaia são reconhecidas:

> Há dois dias, ao entrar numa sala de conferências, avistei, numa peça contígua, o pintor Torres-García, que ia carregando um quadro,

---

2 Prova disso são os exemplares das obras cecilianas *Vaga música* (1942), *Mar absoluto* (1945) e *Retrato natural* (1949) presentes na Biblioteca Nacional do Uruguai, doados pela família de Cáceres, que apresentam dedicatórias de Cecília Meireles destinadas a Esther de Cáceres.

> em direção a uma parede. Qualquer dia escreverei longamente sobre esse homem admirável que leva setenta anos de vida dura, realizando uma obra a que tem sido constantemente fiel. Quero deixar agora aqui apenas o perfil enérgico, de terra amarelada, com grandes ângulos agudos, e sua melena branca descendo para os ombros como na cabeça batalhadora de um profeta. A profissão encurvou-lhe o corpo magro: ele caminha como um pássaro, e o quadro que leva nas mãos é como um galho de flores, de geometrias alucinantes. (Meireles, 1998, p.122)

Logo em seguida a esse comentário, Cecília confessa estar impressionada com o trabalho do pintor Figari e também promete escrever sobre ele. Sobre a sua pintura, ela complementa: "Há uma ternura tão grande em tudo que pintou Figari que a admiração pelos seus quadros torna-se logo sentimental. Dá vontade de beijar. É uma infância imensa. Um jogo de coração. Um céu" (ibidem, p.123).

Já em "Rumo: Sul (XIV)", destaca-se a atuação do poeta Carlos Rodríguez Pintos:

> Talvez o seu nome não seja muito conhecido no Brasil: mas é um dos grandes poetas uruguaios. Somos um grupo ávido de ouvir seus versos. Já surpreendemos um livro seu, em algum lugar da casa. Depois de várias tentativas de acomodação ao suplício, o poeta se decide a fazer a vontade aos amigos. Ao lado dele sorri sua mulher, tão linda, tão artista, para quem voam com tanta naturalidade aqueles versos:
>
> Suave Señora, suave y placentera:
> Bajo el cendal de tu mirada grave
> (Sobre una mar sin puerta y sin ribera)
> Heridas ambas y en la misma nave,
> Mi espera en tu esperanza desespera,
> Suave Señora, placentera y suave [...]
>
> (Ibidem, p.126)

Ao mencionar nomes de importantes personalidades uruguaias em suas crônicas, a poetisa brasileira mostra-se uma grande divulgadora da cultura desse país, exercendo, assim, a atividade de intelectual que tem consciência do seu papel. Tal postura obstinada transparece em uma observação que Cecília faz sobre a falta de intercâmbio cultural entre o Brasil e o Uruguai, tocando em questões cruciais:

> Aqui se recorda o Brasil com melancolia. Tanta gente estudando português. E nenhum livro brasileiro pelas livrarias. Todos nos tratam como vizinhos, amigos íntimos, pessoas de família...Todos sabem que o Brasil começa ali perto, entre Santa Rosa e Rivera, entre Jaguarão e Rio Branco... Sabem que falamos idiomas muito parecidos, embora tão pertubadores que a mesma palavra quase sempre significa as coisas mais diferentes...Temos em comum a cochilha, o cavalo, o mate, o poncho, – a doçura do coração, a cortesia do gesto, a coragem que inspira a nobre vida do campo, entre largos horizontes, na lida com o gado e a planta.
>
> Mas falta alguma coisa, para unir-nos mais. Como nos comunicaremos, tanto quanto pede a vida humana, assim de um lado e de outro da fronteira?
>
> Bebemos café, pensando nisso.
>
> E o café é o nosso consolo. Raminhos verdes e amarelos... "*Puro del Brasil...*" Não os nossos livros são para a idade das letras... Por enquanto, o Brasil, visto daqui, é o país do café e das meias de seda...
>
> (Meireles, 1998, p.142-3)

Diante dessas considerações feitas por Cecília em *Crônicas de viagem* 1, não resta dúvida de que ela tinha grande admiração pelo país de Ibarbourou; ainda nesse livro, a poetisa revela seu encantamento por Montevidéu:

> Agora estamos num bairro que conduz ao museu de Zorilla de San Martín. Cada rua tem o nome de um dos seus poemas. Não é uma doçura, ser poeta em Montevidéu?
>
> [...]

> A arte não é um luxo: é uma forma de comunicação. Parece que todos sabem disso. Que todos querem saber disso. É uma felicidade caminhar-se por um lugar assim.
>
> [...]
>
> Quero te dizer adeus, e não posso, Montevidéu – pois até o olhar dos teus cavalos me está prendendo a ti. Mas se eu ficar, talvez nunca mais os veja, porque o ofício humano é triste, e facilmente se vicia: os olhos deixam de ver o que estão vendo sempre, e o coração se acostuma – e esquece – aquilo que se faz maravilha constante... Assim, para te amar, é melhor que te deixe.
>
> (Meireles, 1998, passim)

Para Cecília, os uruguaios e os brasileiros apresentam vários pontos em comum, o que explicaria, segundo a autora, a maior afinidade entre eles, já que compartilham de uma mesma essência lírica, diferentemente dos argentinos:

> Direi rapidamente uma diferença que me ocorre entre argentinos e uruguaios: nos primeiros, parece pesar o sangue espanhol; nos segundos, o português. O sangue português é lírico; o espanhol, dramático. Nós brasileiros, não sentimos nenhuma estranheza entre a gente uruguaia: entre os argentinos sentimos uma diferença de índole. O argentino pode ser extremamente cortês; não consegue ser terno. Nada disto, porém, serve como documento: os tipos humanos são vários, móveis, inconstantes, e apenas anoto impressões, muito pessoais, sem pretensões a definitivas. (Ibidem, p.158)

É interessante notar também a relação de reciprocidade, no que tange à difusão das literaturas brasileira e uruguaia. Cabe dizer que Cecília Meireles fez parte do folheto *Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade, tres edades en la poesía brasileña actual* (1952), publicado em Montevidéu, com seleção e tradução de Cipriano S. Vitureira. Além disso, ela integra a *Antología poética* (1923-1945), editada em Montevidéu, em folhetos, pelos *Cuadernos poesía de América*, com tradução de Gastón Figueira. Nessa mesma publicação menciona-se:

> Cecília Meireles es la máxima expresión de la poesía femenina del Brasil, y uno de los más altos valores de la lírica americana contemporánea. Caracteriza su obra una mágica y sutil espiritualidad, unida a la depuración de sus medios expresionales y a esa música de todos sus versos, plenos de agilidad, de gracilidad, de delicadeza suma. Ciertamente, la poesía femenina de su patria es muy rica: en ella fulgura con resplandor vehemente y suntuoso, la inspiración de Gilka Machado; se atenúa en recogimiento y dulzura la ensoñación de Henriqueta Lisboa y Lila Ripoll, y Adalgisa Nery da en sus versos una expresión casi sobrerrealista. Y aún quedan otros nombres, aunque no con la personalidad de los ya señalados. (Figueira apud Meireles, 1947, p.5)

Em relação às escritoras do Uruguai apontadas por Cecília em "Expressão feminina da poesia na América", percorre-se desde a produção de Delmira Agustini, da geração de 1900, à de Amanda Berenguer e de Ida Vitale, da geração de 1945 de seu país e que até hoje continuam na atividade literária. No que se refere à proporção das observações destinadas a essas poetisas, nota-se que algumas ganham maior dimensão no texto, como Juana de Ibarbourou, María Eugenia, Esther de Cáceres e Delmira Agustini. Esta última, inclusive, será retomada ao longo de toda a conferência. Cecília não esconde sua grande afeição pela autora de *Los cálices vacíos*. Nesse contexto, as considerações feitas no decorrer do ensaio são as mais diversas, variam de breves comentários biográficos a curtas análises sobre a poesia dessas autoras, como pode ser constatado nos fragmentos abaixo:

> A data de morte de Delmira Agustini – na verdade, como catástrofe de uma deusa, bela, jovem, assassinada teatralmente.
>
> [...]
>
> A uruguaia Sara de Ibañez realiza, com sua conterrânea Clara Silva, um trabalho oposto ao do transbordamento emocional do romantismo. Cultas e finas, seu empenho é sugerir, sem dizer. (Meireles, 1959, passim)

Ainda sobre a produção das uruguaias, é ressaltado:

> *Grande é a riqueza do Uruguai em valores literários femininos.* Ao lado de Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini e María Eugenia Vaz Ferreira, coloca-se o nome de Esther de Cáceres. De raiz mística seus versos sugerem mais do que dizem. Têm uma herança musical de estribilhos e paralelismos de canções medievais. (Ibidem, p.82, grifo meu)

Percebe-se, portanto, que essas dez poetisas do Uruguai citadas por Cecília na conferência, assim como a autora brasileira, têm importante papel em relação à escrita de autoria feminina, seja como inovadoras e grandes representantes da poesia produzida por mulheres na América, como Ibarbourou, seja como grandes divulgadoras e estudiosas da produção poética feminina, por exemplo, Esther de Cáceres e Sara Bollo. Tal premissa pode ser notada de maneira mais minuciosa a seguir.

Delmira Agustini

Delmira Agustini (1886-1914), pertencente à *generación del 900* da literatura uruguaia, publicou em vida as obras *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910), *Los cálices vacíos* (1913). A poetisa María Eugenia Vaz Ferreira teria sido uma das primeiras no Uruguai a reconhecer a genialidade de Agustini. Sobre o seu segundo livro, ela diz:

> Si hubiera de expresar con un critério relativo, teniendo en cuenta su edad, etc., calificaría su libro sencillamente como un milagro. Como ha llegado usted, se a saber, sea a sentir, lo que ha expuesto en ciertas páginas, es algo completamente inexplicable. (Ferreira apud Borges et al., 1998, p.21)

Conforme enfatiza Cecília Meireles na conferência "Expressão feminina da poesia na América", Delmira representa um marco na produção lírica feminina latino-americana: "Delmira Agustini foi o primeiro grande caso feminino da Poesia da América, tanto lite-

rariamente como pela morte trágica – talvez mesmo a única morte com grandeza suficiente para a estranha paisagem de vida em que o destino a colocou" (Meireles, 1959, p.69). Tal comentário, bastante incisivo, não esconde a predileção de Cecília pela poetisa uruguaia. Ela dedica um número maior de páginas em seu texto a Delmira, aproximadamente sete páginas.

A escritora brasileira ainda fala da ruptura desempenhada pela poética da autora de *Los cálices vacíos*:

> Quebrando o ritmo regular do verso tradicional, capturando imagens arrojadas, por vezes espantosas; criando em sua poesia um mundo mitológico de deuses, estátuas, aparições; desenrolando uma linguagem cheia de espontaneidade e bravura, *com venenos talvez intencionais, como os poetas malditos*. (Meireles, 1959, p.69, grifo meu)

O ensaio segue apontando o caráter "transgressor" da poesia de Delmira. Assim, por meio de alguns versos, mostra-se como a presença de temas recorrentes, como o amor, a maternidade, assume um tom que foge do tradicional:

> Seu mundo era todo de proporções descomunais. O amor que projeta não pode caber na moldura do cotidiano [...] O amante que busca é um ser também fora da realidade conhecida [...] Com os seus cisnes, que são uns animais ambíguos, de expressões humanas e desígnios olímpicos, realiza uma vida sonhada de Leda entregue a Júpiter. Apaixona-se por estátuas, e conversa com Eros. Todos os seus delírios são nítidos. Todas as suas dimensões, excessivas [...] (Ibidem, p.70-1)

Tais considerações podem ser observadas claramente no poema "Otra estirpe" da poetisa uruguaia, em que o *eu-lírico* suplica a Eros que ambos perpetuem uma outra linhagem, esta, por sua vez, elevada de loucura:

Otra estirpe

Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego...
Pido a tus manos todopoderosas,
¡Su cuerpo excelso derramado en fuego
Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!

La eléctrica corola que hoy desplego
Brinda el nectario de un jardín de Esposas;
Para sus buitres en mi carne entrego
Todo un enjambres de palomas rosas.

Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles,
Mi gran tallo febril... Absintio, mieles,
Viérteme de sus venas, de su boca...

¡Así tendida, soy un surco ardiente
Donde puede nutrirse la simiente
De otra Estirpe sublimamente loca!

(Agustini, 1968, p.17)

Em contraponto à imagem sagrada e divinizada de Eros no poema, essa profana voz feminina invoca incessantemente uma outra estirpe que corresponderia ao fruto dessa união. A figura de Eros, inclusive, representa na poesia de Agustini a própria Vida, já que esta só é possível a partir da existência do deus grego do amor, conforme afirma Arturo Sergio Visca (1980).

Convém lembrar que é por meio desses versos de "Otra estirpe", da obra *Los cálices vacíos* (1913), que Cecília destaca a forma como o sentimento maternal em Delmira assume um caráter menos sublime e mais próximo da predestinação pagã. Esse enaltecimento poeticamente erótico que tenta superar o humano também se faz presente em "Día nuestro":

Día nuestro

– La tienda de la noche se ha rasgado hacia Oriente, –
Tu espíritu amanece maravillosamente;
Su luz entra en mi alma como el sol a un vergel...

– Pleno sol. Llueve fuego. – Tu amor tienta, es la gruta
Afelpada de musgo, el arroyo, la fruta,
La deleitosa fruta madura a toda miel.
– El Ángelus. – Tus manos son dos alas tranquilas,
Mi espíritu se dobla como gajo de lilas,
Y mi cuerpo se envuelve... tan sutil como un velo.

– El triunfo de la Noche. – De tus manos, más bellas,
Fluyen todas las sombras y todas las estrellas,
¡Y mi cuerpo se vuelve profundo como un cielo!

(Agustini, 1968, p.10)

Diante da proliferação de vocábulos que reiteram a ideia de fecundidade no poema, pode-se observar que, aqui, a vida se faz da mescla entre o profano e o sagrado. O momento de oração (*el ángelus*) ganha um duplo sentido, em que o corpo e o espírito são cultuados simultaneamente. Das mãos ostentadas por essa circunstância brotam sombras e estrelas que conseguem transformar o corpo desse *eu-lírico* em um céu intenso de brilho e ao mesmo tempo, paradoxalmente, repleto de escuridão. De modo semelhante, o poema "Cavalgada", pertencente a *Viagem* (1939), de Cecília Meireles, apresenta esse embate entre "luz e trevas":

Cavalgada

Meu sangue corre como um rio
num grande galope,
num ritmo bravio,
para onde acena a tua mão.

Pelas suas ondas revoltas,
seguem desesperadamente
todas as minhas estrelas soltas,
com a máxima cintilação.

Ouve, no tumulto sombrio,
passar a torrente fantástica!
E, na luta da luz com as trevas,
todos os sonhos que me levas,
dize, ao menos, para onde vão!

(Meireles, 2001, v. 1, p.283)

As mãos, que no poema de Agustini têm a capacidade de transfigurar, nos versos cecilianos são responsáveis por conduzir. É o aceno que direciona o andamento dessa "torrente fantástica" levada pelo ritmo, pelo movimento da seiva vital que nutre os seres humanos, o sangue. Assim como em "Día nuestro", observa-se a presença de palavras que contrastivamente remetem às trevas e à luz. Tal impasse entre os opostos reflete o mistério que está ligado ao grau máximo de excitação, alcançado aparentemente pelos *eus-líricos* dos dois poemas. O corpo, que em Delmira torna-se um céu condecorado com estrelas, também será cantado por Cecília que, por sua vez, seguirá com sua torrente revolta. Ainda a respeito de "Cavalgada", Maria Lúcia Dal Farra (2003, p.19) atenta para o fato de esse texto poético mostrar talvez a face mais sensual e ao mesmo tempo mais discreta de Cecília Meireles, o que revela uma porção de erotismo e sensualidade presente em sua poesia.

Já em relação à "loucura poético-erótica", salientada por grande parte da crítica sobre a autora de *Cantos de la mañana*, a poetisa brasileira afirma que esse aspecto não interfere na posição que Agustini ocupa dentro da poesia de expressão feminina na América. "Todas as explicações e interpretações que se possam dar ao caso de Delmira Agustini, nessa espécie de loucura poético-erótica acesa em seus poemas, não perturbam a sua posição literária, que é ímpar, no Continente" (Meireles 1959, p.69).

Cecília, em seguida, discute a falta de "arte" e o excesso de "veia" na poética de Agustini. Para a escritora brasileira, sua poesia não apresenta uma grande preocupação com a forma, mostrando-se mais intuitiva:

> Delmira nunca teve *arte*, ou raramente a atingiu, – mas o que tinha era *veia* – e tanta que, embora boa parte de sua obra tenha perdido o valor – e justamente por essa ausência de estrutura artística – ainda assim o que se salva é muito, e de tal imponência e densidade que, sentindo-lhe as fraquezas – em desacordo, talvez, com o seu tom declamatório; não lhe querendo aceitar as metáforas, e apesar de certas passagens de mau gosto, [...]. (Meireles, 1959, p.69)

Logo após esse trecho, ressalva-se: "[...] não podemos deixar de admirar esses poemas que nem parecem escritos, mas apenas inspirados" (ibidem, p.69). A inspiração, a "veia", não tornam a poesia de Agustini, no entanto, menos representativa, conforme afirma Cecília anteriormente.

Sarah Bollo também vê a espontaneidade como elemento determinante na obra da autora de *Los cálices vacíos*:

> Esta poetisa dirige su inspiración hacia una doble vía de poesía amorosa y de poesía visionaria y de misterio, ansiando desentrañar el enigma de la vida y de la muerte, del tiempo y de la eternidad, del alma y del cuerpo, de la realidad y del sueño. (Bollo, 1965, p.194)

A própria Delmira, em uma nota presente na edição de 1913 de *Los cálices vacíos*, revela: "han sido sinceros y poco meditados, estos *Cálices vacíos*, surgidos en un bello momento hisperestésico, constituyen el más sincero y el menos meditado..." (Diccionario..., 1987, tomo 1, p.30). Talvez por conta dessa declaração da poetisa, grande parte da crítica tende a apontá-la com mais "veia" e menos "arte". Entretanto, é interessante observar que, embora Cecília Meireles indique a presença desse aspecto em sua obra, ela não pormenoriza sua produção.

Ainda sobre essa questão, vale destacar um comentário apresentado em uma extensa matéria em homenagem às escritoras Delmira Agustini e María Eugenia Vaz Ferreira:

> Hay, seguramente, razones de tiempo en la creación de su obra que explican la falta de una depurada selección de poemas, o aun de ciertas imágenes o versos. El hecho es que Delmira Agustini escribió mucho en poco tiempo. Tal vez una certera premonición de la muerte temprana la urgió a componer com apresuramiento. Tal vez el ambiente familiar la estimuló y aun la empujó a ser primero niña precoz y luego poetisa de moda. Lo cierto es que a su obra total le falta el necesario rigor de la autocrítica que sabe sacrificar sin vacilaciones lo que el tiempo se encargará de aventajar y convertir el colgaje molesto. (Capítulo Oriental, [19 –], p.217)

É por esse viés, almejando analisar Delmira como uma mulher do seu tempo, que Cecília prossegue com seus comentários:

> *Mulher nenhuma falara assim*, até então, na América. Homem nenhum, tampouco. E o clamor dramático de Delmira Agustini, clamor patético de vozes roucas e gloriosas, deixa aberto um cenário em que outras mulheres poderão falar agora com uma liberdade que o século 19 não adivinharia. (Meireles, 1959, p.72, grifo meu)

Emilio Oribe, em contraposição a uma parte da crítica da escritora uruguaia que destaca o caráter transgressor de sua poesia, irá ressaltar o caráter lírico da poesia de Agustini; para ele, o fato de ela se expressar de maneira libertadora não é o aspecto mais notável da sua produção:

> *Aquella visión de la mujer libérrima cantando su intimidad peculiarísima, y revelando su íntima naturaleza, ya no constituye el principal elemento de esta poesía.* Lo más grave y difícil, lo más sorprendente, es lo otro: *la posibilidad maravillosa de manifestarse el genio lírico, poético en abstracto, de hombres y mujeres,* el genio lírico, que es transparente porque se halla en trance de dejar de ser humano, y que en la Agustini se

> realiza en poesías que son de la belleza y nada más; son del tiempo, de la duración, y no de tal hombre o mujer, de tales pueblos o de tal época. (Oribe, 1945, não paginado, grifos meus)

Percebe-se no trecho acima que o autor assinala o cunho universalizante da expressão poética de Delmira. Embora Oribe aponte a importância desse elemento universal em sua poesia, ele não vê como relevante o período, nem o local onde os poemas foram escritos; nem sequer se a autoria dos poemas é feminina ou masculina. O que interessa é a capacidade de transcendência, a essência lírica presente na obra. Não resta dúvida da importância de se examinar o caráter de imanência do texto; entretanto, ignorar o contexto, a autoria, a cultura em que ele se insere, parece impossível diante do olhar da crítica atual.

O crítico uruguaio Alberto Zum Felde, assim como Oribe, mostra uma certa resistência em olhar para a poética de Agustini como manifestação de uma escrita de autoria feminina. Conforme aponta Felde, a autora de *Los cálices vacíos* apresenta uma "recia virilidad". Ele justifica a escolha pela palavra "virilidad" dizendo que, embora pareça contraditório ao se referir a uma mulher, foi a mais apropriada que encontrou, já que o idioma espanhol, segundo o crítico, apresenta um certo tipo de limitação para designar características tipicamente femininas:

> ese poder de llegar al reino de la idea pura, que es proprio de la mentalidad masculina; o mejor dicho, que es principio masculino, en el plano de la conciencia. Por que es inegable que las dos maneras de abstración mental, la metafísica y la matemática, son característicamente del dominio de la mentalidad varonil; y cuando se dan, muy raramente, en la mujer [...] corresponden a temperamentos sin feminidad, a masculinidad de caracteres. (Felde, 1945, não paginado)

Essa postura falocêntrica revela mais uma vez aqui uma resistência em tentar compreender a produção de autoria feminina, procurando, ainda assim, estabelecer um certo padrão, este, por sua

vez, dentro da concepção hegemônica masculina; ou seja, a genialidade da mulher só é reconhecida se comparável à do homem.

Como representantes da crítica tradicional, não é de se estranhar o posicionamento desses autores diante da poesia de Agustini. Entretanto, é por meio de comentários como os de Felde e Oribe que a crítica feminista tenta romper com a autolegitimação masculina, desarticulando esse discurso que se coloca como superior e único. Convém lembrar ainda que os estudos sobre a literatura feita por mulheres na América Latina iniciam-se por volta da década de 1970. Nesse contexto, Cecília apresenta uma leitura mais atenta a essas questões, levando em conta a expressividade da mulher latino-americana. Ainda sobre Delmira, vale trazer à luz as palavras de Eduardo Galeano, que, em oposição à visão dos críticos uruguaios mencionados anteriormente, afirma:

> Delmira Agustini escribía en trance. Había cantado a las fiebres del amor sin pacatos disimulos, y *había sido condenada por quienes castigan en las mujeres lo que en los hombres aplauden, porque la castidad es un deber femenino y el deseo, como la razón, un privilegio masculino.* En el Uruguay marchan las leyes por delante da la gente, que todavía separa el alma del cuerpo como si fueran la Bella y la Bestia. De modo que ante el cadáver de Delmira se derraman lágrimas y frases a propósito de tan sensible pérdida de las letras nacionales, pero en el fondo los dolientes suspiran con alivio: la muerta muerta está, y más vale así. (Galeano, 1995, p.39, grifo meu)

As observações de Galeano colocam em evidência o quanto figuras femininas, como a autora de *Los cálices vacíos,* causam desconforto, ao se inserirem no universo dominado pelo discurso falocêntrico.

Juana de Ibarbourou

Após um célebre ato literário, presidido por Zorilla de San Martín, Alfonso Reyes e Juana Fernández Morales, no Palácio Legisla-

tivo de Montevidéu, em 1929, Juana de Ibarbourou (1895-1979) fica conhecida como "Juana de América", nome designado inicialmente pelo poeta peruano José Santos Chocano. A autora publicou muitos livros em vida, como *Lenguas de diamante* (1919), *Cántaro fresco* (1920), *Raiz salvaje* (1922), *La rosa de los vientos* (1930), *Perdida* (1950), *Dualismo* (1953), *Mensajes del escriba* (1953), *Azor* (1953), in *Obras completas* (1953), *Oro y tormenta* (1955), *Romances del destino* (1955), *Canto rodado* (1958), *La pasajera* (1968); além das obras em prosa *Loores a Nuestra Señora* (1934), *Estampas de la bíblia* (1934), *Puck y Destino* in *Obras completas* (1953), *Chico Carlos* (1944) e *Los sueños de Natacha* (1945), sendo estes dois últimos destinados ao público infantil.

Juana, assim como Cecília, também é homenageada como representante das causas femininas na América. Em 1953, a poetisa uruguaia viaja para Nova York para receber o título de "Mujer de las Américas" pela Unión de Mujeres Americanas de Nueva York; dez anos antes, a autora de *Viagem* fora contemplada com o "Emblema da Vitória", entregue por Evangelina A. de Vaughan, que já havia sido presidente da Unión de Mujeres.

A grande estima que Cecília Meireles nutria por Ibarbourou parece não ser nenhum segredo. Em *Crônicas de viagem* 1, por exemplo, no texto intitulado "Rumo: Sul (X)", com um tom bastante nostálgico, a autora brasileira revela que, ao se reunir com algumas pessoas na casa de Coutoure, um dos diretores do Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro, numa seção de chá, lembra-se de algumas personalidades, como Jules Supervielle e Juana de Ibarbourou: "Pensamos em Jules Supervielle, que eu gostava de rever. *Pensamos em Juana de Ibarbourou, que eu gostava de visitar*" (Meireles, 1998, p.110, grifo meu).

Ainda sobre Juana, ela comenta:

> Continuamos a pensar em Juana de Ibarbourou, a poetisa que um dia coroaram de "Juana de América". Hoje mesmo encontrei, na bela revista *Alfar,* um dos seus últimos poemas – "Media noche de la ausência". Que grande soluço amoroso, esse diz:

Amor que te has ido lejos.
Amor que ya no me ves,
Amor que me has elegido
Entre cien;
Amor que eres mi corona
Y mi bien!

Grande soluço, ainda cheio de ciúmes e desesperos, que assim expira:

Dile al viento y a la luna,
Dile a los hombres y al sol,
Dile al polvo y a la lluvia
Que soy tu amor!

Di a todos los que te escuchan
Que tuya soy!

(Meirelles, 1998, p.111)

O "soluço amoroso", bem como outros aspectos notáveis na poética da escritora uruguaia, será abordado atentamente por Cecília em "Expressão feminina da poesia da América". Ao falar de Juana Ibarbourou, o ensaio aponta o seu aparecimento juntamente com os de Gabriela Mistral e Alfonsina Storni:

> O aparecimento da uruguaia Juana de Ibarbourou coincide quase com o dessas duas grandes poetisas: a chilena e a argentina. Sua voz, porém, é outra. Não tem amarguras nem ironias. *É, principalmente, uma voz feliz.* Uma voz agreste, de jovem deusa que passa pelos bosques, morde frutos vermelhos, brinca entre abelhas e águas, debruça-se para fontes de violetas, e quer ser amada antes que o tempo passe [...] (Meireles, 1959, p.76, grifo meu)

Essa mesma "voz feliz" presente em *Lenguas de diamante* também é destacada por Brígida Scaffo Vera (1990, p.39). Segundo ela, nessa obra aparece um "estremecimiento de esencial felicidad de

vivir y de amar, un deseo de gozar sencillamente del mundo y de la vida". Ainda sobre essa questão, Cecília complementa:

> Juana de Ibarbourou fala com muita naturalidade, às vezes em tom confidencial, com o sussurro que ensinam as brisas nos ramos e nos rios. Para os homens que ama, transforma-se em coisas dóceis e belas: cão, corça, estrela, flor... – outras vezes, planta, água, falena... tem impudores rústicos: banhos nos rios tempestuosos, e prazer da própria beleza [...] (Meireles, 1959, p.76-7)

Tal recorrência a imagens da natureza é lembrada por Juan Parra del Riego, ao descrever a sensação que teve ao se encontrar com "Juana de América":

> Que es una geniecilla-mujer de las selvas. Y que se a poner a cantar y brincar, de repente, y se va a sacar nidos de la cabeza, que van a brotar hojas, hojas de todo su cuerpo, y que va a haber un olor tan intenso de arazá y vainilla a su alrededor que me voy a caer desmayado. (Riego apud Vitale, s.d., p.307)

As paisagens cantadas por Ibarbourou são colocadas por Cecília como uma espécie de "sentimento vegetal" enraizado em seus versos. Em *Lenguas del diamante*, Ida Vitale destaca a dimensão que esses elementos naturais assumem em seus poemas: "el paisaje se transforma en comprobación tenaz de lo natural, en búsqueda, de lo concreto, no del símbolo o del simulacro, sino de la suma de elementos verídicos y verificables" (Vitale, s.d., p.306).

Quanto à expressividade das imagens literárias, Cecília Meireles ressalta a falta de audácia apresentada nos primeiros livros da autora uruguaia. Como a escritora brasileira, Vitale também chama a atenção para a simplicidade no manuseio da linguagem. Ao falar sobre *Cántaro fresco*, ela assinala: "prolonga el mismo clima de intimidad tierna, de amor por las cosas nimias, por la naturaleza domesticada con un lenguaje claro, sencillo" (Vitale, s.d., p.307)

Cabe dizer que, diante do momento político conturbado que vivenciava o Uruguai, a publicação das obras de temas religiosos *Loores a Nuestra Señora* (1934) e *Estampas de la bíblia* (1934) gerou um sentimento de repulsa em alguns escritores: "La generación del 45 no la perdonó; dejó caer un absoluto silencio sobre su obra" (Richero, 1998, p.147). Antes disso, por volta de 1921, o autor argentino Jorge Luis Borges, da geração vanguardista hispano-americana, já havia se pronunciado acerca da sua poética:

> Se nos ha querido imponer la obsesión de un eterno y mustio universo, de ramaje agobiado bajo las grises telarañas y larvas de pretéritos símbolos. Y nosotros queremos descubrir la vida. Queremos ver con ojos nuevos. Por eso olvidamos la fastuosa fantasmagórica mitológica, que en toda hembra lúbrica quiere visualizar una faunesa [...] (Borges apud Vitale, s.d., p.309)

Ao se referir a Juana como uma "hembra lúbrica", Borges apresenta sua opinião em relação a um determinado tipo de produção, que, segundo ele, é tipicamente de fêmeas libidinosas. Percebe-se nas considerações do escritor argentino a mesma hostilidade presente nos versos do poeta satírico peruano do século XIX, o qual prefere que "Gerundia supiera hacer una tortilla". Mais uma vez, tem-se aqui a existência de um discurso falocêntrico que tenta se legitimar como verdade universal, a partir de conceitos preestabelecidos acerca da expressividade literária de autoria feminina. Suas observações revelam que não são levados em conta outros tipos de manifestações que se diferenciem dessa estrutura masculina, instituída como superior, a qual Borges integra.

Apesar dessa repercussão negativa entre os hispano-americanos, "Juana de América" será aclamada por escritores como Miguel de Unamuno, que em uma carta intitulada "Cabecera del valle", destinada à Juana, confessa:

> He leído, señora mía, primero con desconfianza y luego con grandísimo interés y agrado su libro *Lenguas de diamante.* La desconfianza

> es en mi antigua por lo que hace la poesía de mujeres. [...] Y si una mujer, aquí, se sale de la hoja de parra de mistiquerías escribidoras es para caer en cosas ambiguas y malsanas. Por eso me ha sorprendido grantísimamente la castísima desnudez espiritual de las poesías de usted, tan frescas y tan ardorosas a la vez. Y al enviárselas, como me pide, a J.R. Jiménez y a los Machado, se las recomiendo. (Unamuno apud Vitale, s.d., p.314)

Nas palavras de Unamuno, fica clara a "desconfiança" por parte dos homens em relação à produção de autoria feminina, pois esta precisaria se "desnudar" espiritualmente para obter o reconhecimento masculino. O poeta finaliza a correspondência com uma observação acerca do sobrenome de Juana, o qual ele diz ser de procedência vasca: "Veo por su apellido que tiene usted sangre vasca, pues su apellido, aunque usted lo escribe a la francesa, es vasco puro – 'cabecera del valle', significa –, y yo soy vasco puro" (ibidem, s.d., p.314). Diante desse comentário, é possível notar que, embora pertençam a culturas distintas, o autor espanhol consegue estabelecer um ponto de aproximação entre eles. A empatia parece evidente.

É importante frisar que, em "Expressão feminina da poesia na América", Cecília procurou analisar as transformações que a obra de Ibarbourou foi assumindo no decorrer da sua trajetória. "Pouco a pouco, os temas se vão tornando mais gerais: canta a noite e o dia, o tempo e a vida... Sua linguagem complica-se. Os versos perdem o ritmo curto e dançante, esquecem a forma tradicional. As imagens vão sendo mais elaboradas" (Meireles, 1959, p.78).

Ainda percorrendo a temática da autora de *Raíz salvaje*, Ida Vitale enfatiza:

> A través de toda la obra poética, la autora es fiel a ciertos temas; algunos, aunque no sean exclusivamente privativos de ella emanan de una experiencia vivida, que no comparten necesariamente otros poetas: el ansia de libertad, como deseo de vida natural y como deseo de viajar, de cortar amarras, y a la vez el sacrificio de este impulso ante el

> amor; la rebeldía ante la astringente vida ciudadana, los temas de la vida doméstica. Otros temas son los grandes tópicos de la poesía universal: el amor, la muerte, el destino ultraterreno, la fugacidad de la vida. (Vitale, s.d., p.311)

A percepção de mortalidade, conforme menciona Cecília no ensaio, irá despertar o sentimento de falência perante o tempo que não cessa:

> O pensamento da morte continua a incitar-lhe a urgência no tempo do amor. "Oh, amante, no ves que la enredadera crecerá ciprés?" Às vezes, aprofunda-se mais:
>
> "No codicies mi boca. Mi boca es de ceniza.
> Y es un hueco sonido de campanas mi risa."
>
> (Meireles, 1959, p.77-8)

Essa mesma urgência também se fará presente na obra ceciliana, como pode ser notado no poema "Ponte", de *Vaga música* (1942):

> *Ponte*
>
> Frágil ponte:
> arco-íris, teia
> de aranha, gaze
> de água, espuma,
> nuvem, luar.
> Quase nada:
> quase
> a morte.
>
> Por ela passeia,
> passeia,

sem esperança nenhuma,
meu desejo de te amar.

Céu que miro?
– alta neblina.
Longo horizonte
– mas só de mar.

E esta ponte
que se arqueia
como um suspiro
– tênue renda cristalina –
será possível que transporte
a algum lugar?

Por ela passeia,
passeia
meu desejo de te amar.

Em franjas de areia,
chegada do fundo
lânguido do mundo,
às vezes, uma sereia
vem cantar.
E em seu canto te nomeia.

Por isso, a ponte se alteia,
e para longe se lança,
nessa frágil teia
– invisível, fina
renda cristalina
que a morte balança,
torna a balançar...

(Por ela passeia
meu desejo de te amar.)

(Meireles, 2001, v.1, p.362-3)

Diante da consciência da mortalidade humana, o poema revela que não restam mais esperanças. Assim como a ponte, o desejo de amar torna-se frágil, o que remete ao mesmo sentimento de falência constatado anteriormente nos versos de Ibarbourou.

Isabel Sesto (1953, p.10), ao tratar da poética de Ibarbourou, questiona qual seria o aspecto presente em sua obra para o merecimento do título "Juana de América"? Ela mesma, em seguida, responde: "Leyendo sus versos encontramos la clave: es en sí misma, en su inmenso amor hacia todos los seres y las cosas que la rodean, que halló Juana de Ibarbourou una fuente inagotable de poesía". É dessa perspectiva, que tende a reconhecer uma poesia repleta de amor à terra e com uma sensualidade delicada, que Cecília analisa a produção de Juana.

María Eugenia Vaz Ferreira

María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), pertencente à *generación del 900* da literatura uruguaia, teve somente publicado *La isla de los cánticos* (1925), livro editado postumamente, fruto de um trabalho de recopilação do seu irmão, o filósofo Carlos Vaz Ferreira, o qual Cecília Meireles teve oportunidade de conhecer pessoalmente. Em *Crônicas de viagem* 1, mais especificamente no texto "Rumo: Sul (XX)", a escritora brasileira relembra, numa cabine de um barco em destino a Buenos Aires, uma visita à casa da família Vaz Ferreira e a boa música que ali se escutava: "Recordo as noites de quarta-feira na intimidade da casa de Vaz Ferreira, mestre de conferências da Universidade de Montevidéu, primeira figura do pensamento nacional, cujo nome é uma luz na história da filosofia e da pedagogia no Uruguai" (Meireles, 1998, p.149).

Vale lembrar que em 1959, após a morte de Carlos Vaz Ferreira, Emilio Oribe reúne os manuscritos inéditos de María Eugenia e publica a obra intitulada *La otra isla de los cánticos*.

Para Sarah Bollo, a poetisa uruguaia "fue en nuestra poesía de principios del siglo la primera voz femenina con verdadera transcendencia y altura que se expresó con auténticos acentos íntimos"

(Bollo, 1965, tomo 1, p.184). Ela ainda destaca a representatividade de María Eugenia, no que concerne à produção moderna da poesia no Uruguai: "compleja expresión modernista que amalgamó gracia sentimental, dominio musical del verso y de la palabra" (Bollo, 1965, tomo 1, p.184).

Sobre a autora de *La isla de los cánticos,* Delmira com exaltação comenta:

> Todo en ella es encantador – dice – desde su vigoroso talento poético, hasta sus deliciosas extravangancias de niña ligeramente voluntariosa; y pensar que tal vez hay personas lo bastante malignas para reprobárselas; ¡ignorantes! Quitad el fulgor a un astro y dejara de serlo [...] quitad María Eugenia sus caprichos, y dejará de ser María Eugenia. (Agustini apud Borges et al, 1998, p.20)

Em "Expressão feminina da poesia na América", Cecília refere-se à poetisa uruguaia como alguém que se sente "fora da vida, tal qual uma ilha". Segundo a autora brasileira, mesmo a solidão tem um encantamento em sua obra. Tais aspectos também serão apontados por Rosario Peyron:

> Es cierto que fue la primera mujer en Uruguay que cantó sus sentimientos, sus deseos y sus angustias con la sinceridad y sin remilgos, y que su gesto abrió el camino a la intensa poesía erótica de Delmira Agustini y a toda una nueva tradición en castellano de poesía escrita por mujeres. (Peyron, 1998, p.201)

Peyron ainda menciona um aspecto interessante em relação à linguagem utilizada por María Eugenia cotidianamente:

> Juntaba expresiones antigas olvidadas con localismos y usaba palavras cultas con tono de burlón, mezclando temas serios con giros populares llenos de humor. [...] Como pálida muestra, están las escasas cartas de María Eugenia que sobrevivieron al tiempo: un lenguaje fresco, desacartonado, que constrasta con el estilo retórico de las misivas llenas de frases grandilocuentes de muchos intelectuales de la época.

> En una breve esquela a Orsini Bertani hablando de la postergación de la publicación de su libro *Fuego y mármol* a causa de una enfermedad, escribe: "*Todavía no me animo a corregir pruebas porque mi enfermedad es de una clase que ni sé escribir; el otro día intenté hacerlo y me salió un gato*". (1998, p.202, grifo do original)

O trecho acima revela uma postura distinta dos intelectuais da época que, por sua vez, preocupavam-se em se expressar da maneira mais rebuscada possível. María Eugenia desde muito cedo já apresenta como traço peculiar o desdém pelos convencionalismos; prova disso é sua primeira aparição pública em um festival celebrado em 1893 no Club Católico, ao ler de maneira bem-humorada um monólogo em formato de testemunho. É interessante observar que nesse mesmo texto ela já demarca as dificuldades de ser uma mulher que se dedica à escrita literária:

> A más de todo esto, *mamá no quiere,/ pues me está reprimiendo todito el día/ que, por Dios, no haga versos, que eso es muy malo/ que me quedo soltera seguramente, si hago poesía. [...] Dicen que no es prudente, por otra parte,/ que nos aficionemos a la poesía,/ pues engendra en la mente quimeras, sueños,/ que nunca se realizan como pretende la fantasía.* [...] Mas yo encuentro sin duda que es preferible/ a una dicha pequeña ya realizada/ una inmensa ventura, que nunca llega,/ pero cuya esperanza mantiene el alma siempre encantada. (Ferreira apud Peyron, 1998, p.199-200, grifo meu)

Diante desse fato, parece que a escritora uruguaia não seguia fielmente os modelos convencionais do seu tempo. Ainda sobre seu comportamento, declara o crítico Alberto Zum Felde:

> Caprichosa en sus gustos, extravagante en sus actitudes, atrevida y desafiante en su conducta, se complacía en hacer lo contrario del señor "todo el mundo" y en "épater le bourgeois". Parecía convencida de que, a ella, por ser ella, todo lo estaba permitido. (Felde apud Diccionario de Literatura..., 1987, tomo 2, p.301)

Convém lembrar que, ainda muito jovem, a poetisa uruguaia começou a publicar nas principais revistas da época, como: *La Revista y la Nueva Atlántida*, de Herrera Reissig, *Vida moderna*, de Montero Bustamante, *La Revista Nacional*, de José Enrique Rodó, e *Rojo y Blanco*, de Samuel Blixen.

No que tange à poesia de María Eugenia, Cecília menciona, no ensaio, a recorrência de imagens transitórias em seus poemas:

> Maria Eugenia fará seu brinde, que é uma delicada despedida. Brinda ao efêmero. Brinda à aparência fugaz deste mundo instantâneo:
>
> "Por todo lo breve y frágil,
> superficial, fugitivo,
> por lo que no tiene bases,
> argumentos ni principios;
> por todo lo que es liviano,
> veloz, mudable y finito;
> por las volutas del humo,
> por las rosas de los tirsos,
> por la espuma de las olas,
> y las brumas del olvido...
> por lo que les carga poco
> a los pobres peregrinos
> de esta transhumante tierra
> grave y lunática – brindo
> con palabras transitórias
> y con vaporosos vinos
> de burbujas centelleantes
> en cristales quebradizos..."
>
> (Meireles, 1959, p.81-2)

Esse brinde ao efêmero produz um questionamento acerca da própria condição humana. Tal fugacidade será cantada também pela poetisa brasileira:

Epigrama nº 9

O vento voa,
a noite toda se atordoa,
a folha cai.

Haverá mesmo algum pensamento
sobre essa noite? sobre esse vento?
sobre essa folha que se vai?

(Meireles, 2001, v.1, p.289)

Nesses dois últimos poemas, é possível notar a recorrência de imagens que reforçam a ideia da transitoriedade do tempo. Em María Eugenia, brinda-se essa breve passagem que representa a vida. Já em Cecília, questiona-se a própria existência, posta em dúvida diante do condicionamento da natureza humana.

Na poesia de María Eugenia a morte e a vida são tratadas dialeticamente, como pode ser observado no poema a seguir:

Único poema

Mar sin nombre y sin orillas,
Soñé con un mar inmenso
Que era infinito y arcano
Como el espacio y los tiempos.

Daba máquina a sus olas,
Vieja madre de la vida,
La muerte, y ellas cesaban
A la vez que renacían.

Cúanto nacer y morir
Dentro la muerte inmortal!
Jugando a cunas y tumbas
Estaba la Soledad...

De pronto un pájaro errante
Cruzó la extensión marina;
"Chojé... Chojé..." repitiendo
Su quejosa mancha iba.

Sepultóse en lontananza
Goteando "Chojé... Chojé"...
Desperté y sobre las olas
Me eché a volar otra vez.

(Ferreira, 1968, p.70)

A solidão e o vazio contornam esses versos. O pássaro com seu voo contemplativo busca traçar uma trajetória em direção ao nada. A morte, a vida, o mar, as ondas, tudo segue o movimento circular, que representa o ciclo da natureza. A morte, "a velha mãe da vida", é representada aqui num jogo dialético em que o viver e o morrer simbolizam um único processo; eles se contrapõem, mas, por outro lado, se complementam. Nota-se, portanto, uma grande indagação sobre a existência e sua essência contraditória. Segundo Cecília, em "Único poema", o mundo é visto como uma "sucessão de nascimentos e mortes: não há paisagem concreta, em seus horizontes vastos e solenes" (Meireles, 1959, p.80).

Ainda sobre esse texto poético, Carlos Vaz Ferreira, no prólogo do livro *La isla de los cânticos*, revela:

> había pruebas de cuarenta y tres poesías, de las cuales ella había determinado cuarenta para esta selección. Entre las tres eliminadas figuraba la titulada "Único poema", la cual me impresionó tanto que le pregunté la razón de la exclusión. "Nadie la entendió", me dijo, y accedió facilmente a mi pedido de que la volviera a incluir; por lo cual creído deber intercalarla. (Ferreira, C. V. apud Ferreira, M. E.,1968, p.21)

Não restam dúvidas de que nos versos da poetisa uruguaia há uma necessidade de se desprender da racionalidade do mundo, em busca de algo mais completo, metafísico: "en María Eugenia con

notable relieve, ha de señalarse su tendencia a desvincularse del mundo objetivo, manteniendo las energías anímicas en un estado de anhelo ideal o de aspiración insaciable a lo absoluto" (Costa & Lockhart, 1995, p.32).

Esther de Cáceres

Esther de Cáceres (1903-1971) foi uma intelectual bastante ativa, preocupada com as questões culturais de seu país, que atuou também como ensaísta. "Su amistad personal y epistolar con grandes figuras de la intelectualidad de nuestro país y de América la hizo participar activamente en extensos círculos del movimiento cultural americano" (Diccionario de la Literatura..., 1987, tomo 1, p.125). A autora uruguaia apresenta uma vasta produção poética. Publicou mais de dez títulos, a saber: *Las insulas extrañas* (1929), *Canción de Esther de Cáceres* (1931), *Libro de la soledad* (1933), *Los cielos* (1935), *Cruz y éxtasis de la pasión* (1937), *El alma y el ángel* (1938), *Espejo sin muerte* (1941), *Concierto de amor* (1944), *Madrigales, trances, saetas* (1947), *Mar en el mar* (1947), *Paso de la noche* (1957), *Los cantos del destierro* (1963), *Tiempo y abismo* (1965) e *Canto destierro* (1969).

Já em *Los cielos,* um dos seus primeiros livros, Cáceres declara acerca de sua proposta poética: "*huye de la vida, y que alcanza a las emociones y a las cosas vividas, cuando ya han llegado, de transformación en transformación a unirse con lo central del alma*" (Cáceres apud Bordoli, 1966, tomo 1, p.312). Diante dessas observações feitas pela autora, é possível notar uma certa inquietação em apresentar elementos transcendentais em sua obra.

Sobre sua obra, fala o escritor uruguaio Alejandro Paternain:

> iniciada en 1929 con *Las ínsulas extrañas* mantiene una unidad temática constante. En su libro *Tiempo y abismo* (1965), los temas religiosos ahondados y asumidos con un tono de crecido ardor y devoción intensa, aparecen tratados con su delicadísimo sentido de la musicalidad, con una pureza y una transparencia como no encontramos iguales en

nuestra poesía femenina. (Paternain apud Diccionario de La Literatura..., 1987, tomo 1, p.126)

A autora de *Tiempo y abismo*, no prólogo da *Antología* (1965) de Delmira Agustini, revela seu inconformismo diante de um comentário feito por Giovanni Papini sobre a poesia de autoria feminina; ela comenta:

> Recuerdo ahora un diálogo matinal con Giovanni Papini, en su casa, al pie de una colina romana. Era un diálogo inútil, entre dos personas que jámas podrían entenderse. *En cierto momento él me habló de la "poesía femenina" con un acento despectivo que estaba muy en su modo. Inútiles mis protestas sobre tal caracterización de la Poesía...* Luego, desde Ravena, sin poder librarme del malestar de tales desentendidos, *junto a la silenciosa y bien custodiada tumba de Dante, le escribí discutiendo los diversos puntos obscuros del diálogo.* Y entre otras cosas le decía que – previo el rechazo de la expresión "poesía femenina" – *en mi país algunas mujeres habían escrito poemas dignos de resplandecer en las mejores antologías del mundo*. (Cáceres apud Agustini, 1965, p.XLIII, grifos meus)

Diante dessas observações, percebe-se que Cáceres tinha uma grande preocupação em divulgar a poesia feita pelas mulheres de seu país. Além disso, mostra não aceitar alguns rótulos destinados à produção feminina. É possível notar mais uma vez aqui a presença do discurso falocêntrico que tenta se legitimar e, sobretudo, o posicionamento da poetisa que o contesta, manifestando sua indignação, ao responder a Giovanni Papini um pequeno texto que, ironicamente, foi escrito próximo à sagrada tumba de Dante.

Sabe-se que Cecília Meireles nutria grande amizade por Esther de Cáceres. A escritora brasileira chegou a enviar, inclusive, alguns exemplares[3] de seus livros à poetisa uruguaia, dedicando-lhe o

---

3 Conforme já foi mencionado, os exemplares das obras cecilianas *Vaga música* (1942), *Mar absoluto* (1945) e *Retrato natural* (1949) presentes na Biblioteca Nacional do Uruguai, apresentam a dedicatória de Cecília Meireles destinada a Esther de Cáceres.

poema "O ressuscitante", pertencente a *Vaga música* (1942), o qual parece abranger a própria essência poética que percorre a obra da uruguaia. Em outras palavras, corresponde ao canto, à poesia que persiste, que tenta sobreviver, cuja voz, repleta de musicalidade, quer permanecer ecoando mesmo diante do inevitável destino humano, a morte:

O ressuscitante

A Esther de Cáceres

Meus pés, minhas mãos,
meu rosto, meu flanco
– fogo de papoulas!
E hoje, lírio branco!

Pela minha boca,
por minhas olheiras
– arroios partidos!
E hoje, albas inteiras!

Eu era guardado
de sinistras covas!
E hoje visto nuvens,
cândidas e novas!

Vi apodrecendo,
com dor; sem lamento,
meu corpo, meu sonho
e meu pensamento!

E hoje, sou levado
por entre as caídas
coisas – transparente!

(Aroma sem nardo!
Fuga sem violência!)

E de cada lado
choram doloridas
mãos de antiga gente.

(Meireles, 2001, v. 1, p.343-4)

Para Cáceres, a musicalidade é um elemento intrínseco à poesia; compartilhando das ideias de Schopenhauer sobre a música, ela declara: "La música representa para todo lo físico del mundo lo metafísico y para todo fenómeno la cosa en sí" (Cáceres apud Bordoli, 1966, tomo 1, p.312). Ainda acerca desse aspecto, ao citar Schiller, a poetisa uruguaia revela a importância da música no seu processo de criação: "una disposición musical del espíritu precede, y a ésta sigue entonces en mí la idea poética" (ibidem, p.312). Diante dessa concepção de Esther de Cáceres a respeito da sua expressão poética, não é ao acaso que Cecília lhe oferece esse poema justamente em *Vaga música*.

É interessante observar que, apesar da afeição nutrida por ambas, os comentários acerca da poesia de Cáceres em "Expressão feminina da poesia na América" ocupam cerca de duas páginas, um pouco menos que a quantidade oferecida a María Eugenia e a Juana de Ibarbourou.

O misticismo e a religiosidade serão elementos bastante comentados pela crítica sobre a obra da autora uruguaia. Sarah Bollo, por exemplo, ao falar do caráter místico de sua poesia, afirma: "Su poesia es íntima, simbólica, muy personal [...] Sus poemas han sido definidos como místicos pero no creemos lírica esta caracterización" (Bollo, 1965, tomo 2, p.112). Ainda sobre essa temática recorrente nos poemas de Cáceres, a escritora brasileira afirma:

> De raiz mística, seus versos sugerem mais do que dizem. Têm uma herança musical de estribilhos e paralelismos de canções medievais. [...] Em Delmira, o drama; em Gabriela, o rito; em María Eugenia, o pensamento; em Juana, o canto; em Esther, o sonho. (Meireles, 1959, p.82)

A influência da cultura oriental nos versos da poetisa uruguaia também será um elemento ressaltado por Cecília:

> Como num desenho chinês, vemos apenas estes indícios:
>
> "Escondidas,
> mi primavera y tu voz van pasando
> a través del sueño...
> – Ligeras sombras en el canto...
> Solo a un cielo lejano
> Llega tu resonancia...
> – Sombra de finas barcas
> mi primavera y tu voz cantando..."
>
> (Meireles, 1959, p.83)

O ensaio ceciliano salienta essa linguagem concisa e repleta de imagens, chamando atenção também para a presença de elementos oníricos que se mesclam a outros ligados ao universo concreto: "Esther de Cáceres cria um novo clima, alarga uma outra atmosfera, com seus poemas. Dela são os anjos, o fogo celeste [...] Não é uma poesia onírica, mas de sonho acordado, por onde se chega a um 'mar de gloriosos jaspes'" (Meireles, 1959, p.84).

Nota-se que "o canto" metaforizado em Esther de Cáceres, assim como em Cecília, representa o próprio sentido da criação poética, como pode ser observado no poema, abaixo presente na obra *Las insulas extrañas* (1929):

> He aquí mis manos:
> han perdido el suave encanto.
>
> He aquí mis ojos:
> envejecidos de todos los llantos.
>
> He aquí mi voz,
> en donde están llorando
> mis primaveras muertas.

He aquí mi alma,
mi fino silencio,
mi libertad de las cosas terrenas.

(Cáceres, 1945, p.15-6)

Esse poema sem título apresenta a imagem de um *eu-lírico* que se lamenta diante da perda do seu encanto, dos olhos envelhecidos, das primaveras mortas e do silêncio, o que remete ao texto poético "Apresentação", de Cecília Meireles, pertencente ao livro *Retrato natural* (1949):

Aqui está minha vida – esta areia tão clara
com desenhos de andar dedicados ao vento.

Aqui está minha voz – esta concha vazia,
sombra de som curtindo o seu próprio lamento.

Aqui está minha dor – este coral quebrado,
sobrevivendo ao seu patético momento.

Aqui está minha herança – este mar solitário,
que de um lado era o amor e, de outro, esquecimento.

(Meireles, 2001, v. 1, p.606)

Percebe-se que as quatro estrofes correspondem-se mutuamente. Nos dois textos, a presença do advérbio "aqui" cria uma proximidade, enfatizando a ideia de que o poema fala de si próprio, ou melhor, do seu ofício de "cantar". Apesar da areia clara e delicada, da concha vazia, do coral quebrado e do mar solitário, o canto persiste. A fragilidade a que remetem esses elementos reiterados a cada verso reforça a ideia de brevidade da vida. Assim, mediante essa consciência de que tudo é fugidio, o sentimento de fracasso com que se depara o *eu-lírico* perdura, fazendo com que a concha vazia continue lamentando as primaveras mortas.

Sarah Bollo

Sarah Bollo (1904-1987) tem grande atuação no que concerne aos estudos da crítica literária uruguaia, publicando também uma quantidade notável de textos poéticos como *Diálogos de las luces perdidas* (1927), *Los nocturnos del fuego* (1931), *Las voces ancladas* (1933), *Regreso* (1934), *Baladas del corazón cercano* (1935), *Ciprés de púrpura* (1944), a tragédia em verso *Pola Salavarrieta* (1945), *Ariel prisionero, Ariel libertado* (1948), *Espirituales* (1963), *Tierra y cielos* (1964), *Diana transfigurada* (1964), *Mundo secreto* (1977), *Prados del sueño* (1981).

Alberto Zum Felde, ao tratar de *Diarios de luces perdidas*, destaca que Bollo:

> *i*nicia en la poesía femenina del Uruguay una tendencia distinta a la que imperaba hasta el momento de su aparición.[...] Sarah Bollo aparece como una voz nueva, abriendo la nueva ruta. Reacciona contra la poesía erótica. Su primer libro es manifestación de una sensibilidad puramente espiritual. (Felde apud Bollo, 1965, p.114)

Sobre esse mesmo livro da uruguaia, indo ao encontro das palavras de Felde, Cecília enfatiza em "Expressão da lírica feminina na América":

> dedicando-o a Juana de Ibarbourou, esta escreveu no prefácio que, nele não se encontrava nada relacionado com os sentidos: nem formas, nem cores, nem perfumes... Achava-o de sabor exótico, sem um átomo de América, como um fruto da Teosofia. O livro chamava-se "Diálogos de las luces perdidas". As luzes eram almas; os versos falavam de solidão e eternidade [...] (Meireles, 1959, p.84)

Diante dos comentários realizados pelo crítico uruguaio e pela poetisa brasileira, é possível notar que Bollo, assim como os poetas contemporâneos da sua geração que surgem entre 1925 a 1931, irão apresentar uma poesia de tendência metafísica em oposição ao ca-

ráter filosófico de Emilio Oribe (1893), ao panteísmo de Carlos Sábat Ercasty (1887), ao naturalismo de Juana de Ibarbourou (1895) e ao nativismo de Fernán Silva Valdés (1887).

Em seguida, o ensaio ceciliano destaca alguns excessos na linguagem da escritora uruguaia: "Tem uma linguagem copiosa, por vezes excessiva – precursora das belas palavras que torrencialmente se precipitarão, mais adiante, em outras poetisas" (Meireles, 1959, p.84-5). Ressalta também o exagero de técnica literária que, segundo Cecília, está presente na poética de Bollo: "Com uma grande riqueza de linguagem, Sarah Bollo fará versos de muitas sílabas e variados ritmos, com imagens que se superpõem, tornando o texto, por vezes, um pouco obscuro" (ibidem, p.85-6). Tal observação também é notada por Bordoli:

> Podemos rechazar esta poesía por considerarla, en exceso, vaga; pero si somos capaces de gustarla nos daremos cuenta que esa vaguedad es su elemento esencial; aquél que confiere una eficacia sugeridora comparable a un dejo o a una atmosfera. (Bordoli, 1966, tomo 1, p.347)

Em "Balada de la Luciérnaga", pertencente à obra *Diálogos de las luces perdidas* (1921), é possível observar as considerações tecidas no fragmento acima:

Balada de la Luciérnaga

Prende tu pequeña lámpara,
Luciérnaga,
prende tu pequeña lámpara
sobre mi lóbrega puerta.

Soy una alma abandonada...
Luciérnaga,
soy una alma abandonada
en la tenebrosa selva.

¡Hebra de luna perdida!
Luciérnaga
hebra de luna, perdida
por la nocturna hilandera;
prende tu pequeña lámpara
sobre mi lóbrega puerta.

(Bollo apud Bordoli, 1966, tomo 2, p.350)

A presença de imagens indefinidas é um aspecto que, conforme destaca Bordoli (1966, p.347), confere à poesia de Sarah Bollo um tom peculiar. Nesse poema, por exemplo, essa ideia de elementos inconstantes é sugerida pela própria *luciérnaga* (vaga-lume) vagueando pela noite, e que, por sua vez, é invocada pelo *eu-lírico* que, solitário, almeja sua luz, seu brilho, ou seja, sua vitalidade. A *luciérnaga*, inclusive, será recorrente na poética da uruguaia, ganhando uma pluralidade de sentidos, como aponta Rubinstein Moreira:

> Luego sus gradaciones de sensibilidad hacia el coleóptero de luz verdosa y suave van haciédonse más subjetivas y ricas, y hasta llegan a conformar una "Teoría de la Luciernága" que en cierto modo interpreta una "Teoría de la Luz" o "De la Luminosidad", a la que tanto propende su poesía. (Moreira, 1964, p.12)

Em "Expressão feminina da poesia na América", Cecília Meireles ainda chama a atenção para o misticismo e a religiosidade na obra de Bollo:

> a poetisa não perderá o sentimento de religiosidade. Falará com Deus dizendo-lhe:
>
> "Con muertes y con vidas has jugado
> – un niño en la orilla del rio, destrozando juncos".
>
> (Meireles, 1959, p.84)

O sonho também será abordado pela poetisa que, diante da imensidão do mar, espera por um barco desconhecido:

Canción del barco que llega

El barco que llega, volando con las alas de los remos.
El barco me trae clara flor o fresco astro.
¿Qué será lo que me llega?

Un vientezuelo liviano sonrié en el retamar.
Un vientezuelo, guedeja rubia
de la rizada mañana.

El barco llega, volando con las alas de los remos.
¿Que será lo que me trae?
(Flores de sal, astros de arena).

(Bollo, 1935, p.138)

Diante de imagens oníricas que contrastam com elementos ligados à realidade concreta, o poema apresenta palavras de campos semânticos distintos (mar, céu, flores) que se mesclam com naturalidade. O *eu-lírico*, desse modo, permanece à espera desse barco misterioso. Pode-se dizer que tal expectativa remete ao sentimento humano perante o inesperado que representa a própria vida. Mesmo em face da imprecisão retratada pelo sonho, a esperança ainda perdura. Por outro lado, a solidão será cantada com inexorável angústia, unida ao acaso representado pela natureza e pela vida:

Nocturno de la soledad

¡Soledad, soledad!
Yo tiré la piedrezuela del recuerdo al río de la vida.
Yo también tiré
los follajes claros de los sueños
antes que las gacelas del otoño los arrebataran.

Soledad, soledad...
Mi dolor ya no era mío;
como un astro,
derramó su abrasada cabellera de oro y sombra
sobre el mundo
donde cada ser cultiva su viñedo
de desesperanza.
Mi dolor ya no era mío.
Era de todos los que aman.

En la noche solitaria y honda
yo lo recogí.
Hoy lo miro
reclinado sobre mi hombro,
él mi hermano hasta la muerte.
Yo, su hermana.
¡Soledad, soledad!
Yo tiré la piedrezuela del recuerdo al río de la vida.
Mi dolor ya no era mío.
Ahora nunca, nunca más se perderá.

(Bollo apud Bordoli, 1966, p.349)

Soledad, que também corresponde a um nome próprio feminino, é um dos elementos notáveis na poética de Bollo, juntamente com os temas de amor, tempo, espaço, vida e morte (Moreira, 1964, p.20). Observa-se em "Nocturno de la soledad", que faz parte do livro *Los nocturnos del fuego* (1931), a presença de uma solidão desconsolada que de maneira arrebatadora destrói tudo o que encontra: recordações, amores, sonhos. Como na poesia de Cecília Meireles, essa condição de isolamento pode ser notada:

Solidão

Imensas noites de inverno,
com frias montanhas mudas,
é o mar negro, mais eterno,
mais terrível, mais profundo.

Este rugido das águas
é uma tristeza sem forma:
sobe rochas, desce fráguas,
vem para o mundo e retorna...
E a névoa desmancha os astros,
e o vento gira as areias:
nem pelo chão ficam rastros
nem, pelo silêncio, estrelas.

A noite fecha seus lábios
– terra e céu – guardado nome.
E os seus longos sonhos sábios
geram a vida dos homens.

Geram os olhos incertos,
por onde descem os rios
que andam nos campos abertos
da claridade do dia.

(Meireles, 2001, v. 1, p.240-1)

Assim como em "Nocturno de la soledad", nesse poema ceciliano que integra a obra *Viagem* (1939), a solidão ganha grandes proporções. Tal noção é reiterada pelos vocábulos noite, rio, mar, montanhas, céu, terra, que recuperam a ideia da extensão desmedida desse sentimento. Com um tom menos pessimista, é possível notar que em "Solidão" ainda aparecem os "longos sonhos sábios" que geram vida, em contraponto a "Nocturno", em que os sonhos são exterminados antes mesmo de começar a se manifestar. Assim, por meio dessa "tristeza sem forma", os dois textos poéticos atentam para a solitária sensação humana que constitui parte da natureza íntima dos indivíduos.

Sara de Ibáñez

Sara de Ibáñez (1909-1971) publicou em vida *Canto* (1940), que leva um prólogo de Pablo Neruda, *Canto a Montevideo* (1941), *Hora ciega* (1943), *Pastoral* (1948), *Canto a Artigas* (1952), *Las estaciones* (1957), *La batalla* (1967), *Apocalipsis XX* (1970). Além da obra *Canto póstumo* (1973), que, como o próprio título já antecipa, se trata de uma edição póstuma que reúne os livros, até então inéditos, *Baladas y canciones* e *Diário de la muerte*.

No prólogo de *Canto póstumo*, seu marido, o poeta Roberto de Ibáñez, declara:

> Portentosa criatura, la más lírica y la más trágica en su lucidez y su grandeza, nunca eludió las humanas obligaciones, que supo enaltecer hasta el sacrificio. Pero hizo de la poesía – seña esencial de su destino y de sus deberes celestes y terrestres: en sucesivas y definitivas apariciones. Hoy se asiste la última. (Ibáñez, R. apud Ibáñez, S., 1973, p.LXIII)

Nesse mesmo prefácio em que comenta a vida e analisa a evidência de alguns elementos na poesia da autora de *Pastoral*, Roberto de Ibáñez destaca a oscilação da presença do *eu* feminino em seus poemas, salientando que, ao abordar temas profundos, a poetisa irá recorrer ao *yo varonil*:

> Sara suele infligir un esgunce al yo inmediato para valerse de su yo más hondo. *Pero cuando se asoma a la palabra – que es en ella espejo de esencias – no apela siempre al género de su sexo.* Pocas mujeres hubo con tan delicada, tersa femineidad. *Y como mujer se pronuncia en el verso la mayoría de las veces. Otras, no obstante,* con posible desconcierto del contemplador común, posterga el género própio y acude al accidente opuesto, *valiéndose del yo varonil* [...] (Ibáñez, R. apud Ibáñez, S., 1973, p.XXXIX, grifos meus)

Nas palavras de Ibáñez percebe-se que a leitura apresentada sobre a poética de sua esposa vai ao encontro do discurso falocêntrico

que, de alguma maneira, deslegitima o que provém do universo feminino. Para ele, Sara tem uma atitude transgressora quando se volta contra a natureza do seu próprio sexo e não quando se coloca como mulher. Deste modo, caberia ao *yo varonil* a tarefa de tratar de questões mais complexas. Diante dessa concepção, tem-se novamente aqui a visão masculina que se reconhece como autêntica e superior.

Já Cecília Meireles, ao se referir especificamente à obra *Canto*, de Ibáñez, no texto "Por canto", publicado inicialmente no jornal *A Manhã* em 20 de setembro de 1944, escrito no mesmo ano de sua viagem a Montevidéu, e posteriormente reunido em um Caderno de literatura em homenagem à poetisa uruguaia, comenta alguns aspectos recorrentes em sua poética:

> essa estranha mulher tão sensível e dolorosa, nutre suas visões e seus presságios de imagens líricas poderosas e raras. Seus sonetos e suas liras são peças, ao mesmo tempo, de grande intensidade poética e admirável perfeição – formal. [...] tem um jeito de olhar para o mundo até o fundo, até o fim e o que recolhe nos seus olhos é de uma tristeza grande e inconsolável. (Meireles, 1971, p.21-2)

Tais observações serão retomadas em "Expressão feminina da poesia na América". Nessa conferência será destacada a ausência de transbordamento emocional na produção de Ibáñez, bem como na de Clara Silva:

> Cultas e finas, seu empenho é sugerir, sem dizer. Mas de tal maneira se vai tornando a sugestão difícil, – retirados todos os pontos de apoio na estrutura verbal, e traduzidos os vocábulos uns pelos outros, oculto o fio da lógica – que embora se possa admirar frequentemente o engenho técnico de ambas, muitas vezes a comunicação deixa de existir entre o livro e o leitor. (Meireles, 1959, p.95-6)

Se, por um lado, aponta-se a escrita "culta e fina" das poetisas Clara Silva e Sara de Ibáñez, em contraposição, o trecho acima

mostra também a ambiguidade que pode representar essa forma de "sugerir sem dizer". Tais considerações podem ser observadas no poema a seguir de Ibáñez que integra "Canciones" da obra *Canto póstumo* (1973). O mesmo traz anotada a data de 1954, provavelmente o ano em que foi escrito:

Sexta

Scherzando

SABÍA EL COLOR DEL FUEGO
y el sabor de mar sabía;
nadie como él lo sabía
con saber de mar y fuego.
Con tal sangre supo el fuego,
tal ciencia de mar sabía
que murió (se lo sabía)
de saberse el mar y el fuego.
1954

(Ibáñez, 1973, p.128)

O texto acima corresponde a um dos nove poemas que, assim como uma peça musical, compõem a grande melodia que representa "Canciones". Ibáñez, como Esther de Cáceres, apresenta em sua composição poética várias referências à música. A palavra *scherzando*, que significa "brincando", por exemplo, refere-se ao caráter expressivo pelo qual deve ser executada a canção. Essa maneira de conduzir a melodia como uma brincadeira, conforme sugere o movimento, é constatada no próprio conteúdo do poema, que joga com as palavras como uma espécie de trava-língua.

Sobre esse "oculto fio da lógica" na poesia de Ibáñez, como designou Cecília, que pode trazer imagens de difícil compreensão, para Anderson Imbert, trata-se de uma obscuridade que "proviene de las imágenes, se quintaesencian y, al final de un proceso mental muy trabajoso, acaban por ser símbolos herméticos" (apud Bordoli, 1966, p.75, tomo 2).

Sara Bollo também chama a atenção para o hermetismo de seus poemas: "En algunos momentos de su creación se ha mostrado muy barroca, a la vez original en su léxico, hermética en la expresión y rica en figuras" (Bollo, 1965, tomo 2, p.124).

O ensaio ceciliano também elogia as imagens e a elegância evidentes em sua poética: "No poema heroico sobre Artigas, Sara de Ibáñez, mantendo o verso decassílabo e a estrofe clássica da oitava, consegue traçar o panorama da ação e a vida do herói dentro da mesma linguagem ambígua, mas de grande beleza" (Meireles, 1959, p.95-6). Essas considerações tecidas pela escritora brasileira vão ao encontro dos comentários feitos por Imbert: "El poema 'Artigas' (1952) sale más al exterior, se apoya más en una matéria pública; pero no se aleja mucho, y el lirismo es, a fin de cuentas, más poderoso que lo épico" (Imbert apud Bordoli, 1966, p.74, tomo 2).

A poetisa uruguaia, em uma entrevista à BBC de Londres, ao realizar uma leitura comentada do seu livro *Pastoral,* editado próximo àquela ocasião, disse:

> Se me pregunta cómo entiendo la poesía. Me apresuro a responder: *como un ejercicio de misterio...* Todas las definiciones resultan impotentes... Poesía es algo así como lo que nos queda en la voz después de haber estado a punto de morir de la presencia divina. O una flor de espuma con la que encubrimos el roce de la quemadura perdurable... (Ibáñez, 1973, p.XXXI, grifo do original)

Essa prática de mistério mencionada por Ibáñez será exercitada de diversos modos. Em forma de prece, por exemplo, o *eu-lírico* do poema "Plegaria", pertencente à obra *Las estaciones* (1957), pede ao Ser infinito e eterno a capacidade de imortalizar-se, por meio de seu próprio "pensar":

Plegaria

Si tú estás allí, en lo oscuro,
señor sin rostro y sin pausa;
si tú eres toda la causa

y yo tu espejo inseguro.
Si soy tu sueño, y apuro
sombras de tu sueño andando
pronuncia un decreto blando;
líbrame de no pensar,
y echa mi polvo a vagar
eternamente pensando.

(Ibáñez apud Bordoli, 1966, p.78)

A voz presente no poema roga para que continue pensando eternamente. A existência humana aqui está atrelada à sabedoria, ao pensar. A imagem divina que soberanamente exerce o poder de livrar esse *eu-lírico* do "não pensar" encontra na poética ceciliana um tom de humor, que, semelhante ao movimento *scherzare*, comentado anteriormente, "brinca" com a figura do Criador:

Deus dança

Seus curvos pés em movimento
eram luvas crescentes de ouro
sobre nuvens correndo ao vento.

Como nos jogos malabares,
ele atirava o seu tesouro
e apanhava-o com as mãos nos ares...

Era o seu tesouro de estrelas,
de planetas, de mundos, de almas...
Ele atirava-o rindo pelas

imensidões sem horizonte:
tinha todo o espaço nas palmas
e o zodíaco em torno à fronte.

Eu o vi dançando, ardente e mudo,
a dança cósmica do Encanto.
Unicamente abismos – tudo

Quanto no seu cenário existe!
Que vale o que valia tanto?
Eu o vi dançando e fiquei triste...

(Meireles, 2001, v.1, p.429-30)

Tanto nesse poema que compõe o livro *Vaga música* (1942) quanto em "Plegaria", nota-se a presença do poder divino. Entretanto, no de Cecília, a diversão desse Ser supremo é causa da tristeza do *eu-lírico*. A soberania dessa figura ainda impera, porém, com descrença, em oposição aos mencionados versos de Ibáñez, em que se deposita com convicção o pedido da imortalidade do saber. A imagem que no texto da uruguaia é oculta e sem rosto aparece em "Deus dança" com ações nitidamente observáveis (correr, dançar, atirar, etc.). De maneira carnavalizada, esse Deus brinca com o cenário do universo, cujos "atores" infelizes parecem já não mais suplicar por sua ajuda.

Clara Silva

Clara Silva (1907-1976) colaborou em diversos periódicos de seu país e do continente. Foi bastante reverenciada por conta da sua produção em prosa. Seus livros de poesia publicados foram: *La cabellera oscura* (1945), *Memoria de la nada* (1948), *Los delirios* (1954), *Preludio indiano y otros poemas* (1960), *Las bodas* (1960), *Guitarra en sombra* (1964), *Juicio final* (1971), *La astúcia mística* (1974), *Los juicios del sueño* (1975). Já suas obras narrativas são *La sobreviviente* (1951), *El alma y los perros* (1962), *Aviso a la población* (1964), *Habitación testigo* (1967) e *Prohibido pasar* (1969).

Sua obra em prosa será bastante rememorada pelos críticos:

> Clara Silva vuelca en estas trabazones un acento muy particular y muy propio de una tradición literaria de la que forma parte: esos "outsiders", femeninos en este caso, que recorren buena parte del siglo empapados de existencialismo filosófico, y que desembocan finalmente

> en un Camus, el primero que fue capaz de objetivarlos [...] (Clara Silva..., [19 –], p.522-3)

Em *Crônicas de viagem* 1, no texto intitulado "Rumo: Sul (XII)", Cecília fala da sua impressão ao ver Clara Silva, cujo nome de casada a faz levar o sobrenome de seu marido Alberto Zum Felde:

> Clara Zum Felde, casada com o conhecido crítico uruguaio: uns olhos cheios de fogo, que ora fluem ironia, ora se imobilizam em súbita reflexão. Ainda não li os seus poemas, que estão inéditos. Cúneo pintou um retrato seu, todo vermelho, com muito sortilégio e muita fatalidade. De repente, parece uma amazona. E quando sorri mostra uns dentes miudinhos como sementes de fruta. (Meireles, 1998, p.117)

Como foi mencionado anteriormente, em "Expressão feminina da poesia na América", Cecília, ao se referir à poética de Clara Silva e de Sara de Ibáñez, aponta alguns aspectos em relação à linguagem que, segundo a poetisa brasileira, podem causar uma falta de entendimento por parte do leitor.

Acerca da poesia de Silva, o ensaio ainda observa:

> Clara Silva, mais inquieta, não se prende a ritmos certos, nem a estrofes, nem rimas. Sua arte poética, ela mesma o revela "extraer luz de espesas tenebrosas". Investiga suas origens humanas, diante de seu retrato, como outrora Sor Juana Inés de la Cruz, aponta a transitoriedade da vida, porém de outra maneira:
>
> "Rostro definitivo, rescatado a la tierra
> tu quedas
> y yo paso".
>
> (Meireles, 1959, p.97)

Fryda Schultz de Mantovani, ao analisar a obra *Los delirios*, chama a atenção para os elementos barrocos nos versos da uruguaia: "estos sonetos que parecen volver de los infiernos, de los que suele surgir un intento de angeologia diabólica" (Mantovani apud Bordo-

li, 1966, p.373). Diante dessas considerações, cabe dizer que, para Clara Silva, a busca por Deus está atrelada ao princípio de rebeldia, e não de entrega. Essa postura tipicamente da modernidade pode ser observada nas palavras da poetisa: "Tal búsqueda no sería verdadera si no cayese, en nuestro tiempo y existencia, en la rebeldía vital". A forma de seus poemas, como salienta Sarah Bollo (1965, p.205, tomo 2), também irá receber essa roupagem moderna: "una forma moderna de estructura cambiante, de ritmo libre, algo abstracta".

Em 1948, ao tratar do caráter lírico da poesia de Silva, Juan Ramón Jiménez comenta:

> la veo en medio de este juego de estaciones encontradas, escamoteando siempre la luz de la llama, buscando su calor hondo. La veo bien compuesta entre ruinas proprias. La veo salvada en la única tabla de su naufragio. La veo egoísta y martilleante, de pie sobre las cosas y los seres. (Jiménez apud Diccionario de La Literatura..., 1987, tomo 2, p.258)

Conforme salienta Bordoli (1966), a agonia religiosa refere-se ao tema central da poesia de Clara Silva. O autor, porém, ressalva que outros assuntos também serão abordados com grandiosidade em sua poética:

> El tema central de esta poesía y su verdadera originalidad en nuestras letras consiste en una agonía religiosa. Lo que no quiere decir que sólo en ella han de buscarse sus mejores logros. Así el último libro de versos publicado muestra los aciertos de Clara Silva en otro ámbito. (Bordoli, 1966, tomo 1, p.371)

Já em relação à temática de seus primeiros livros, trata basicamente sobre a vida, o amor, a morte, o tempo, a eternidade. Para Isabel Gilbert Pereda, amiga e grande estudiosa da obra de Clara Silva, a poetisa uruguaia "canta en lo personal lo genérico, en su angustia la angustia de la especie" (apud Bordoli, loc. cit.). Essa concepção também é indicada por Cecília no ensaio:

Todas as palavras, nestes poemas, têm de ser sentidas, entendidas; esta é uma poesia que exclui o lugar-comum. Descrevendo uma mulher coroada, diz Clara Silva:

"Del lugar y del tiempo desprendida,
el pie posando en el instante puro,
tu silencio es del alma,
tu soledad, – en cumbre de ejercicio."

(Meireles, 1959, p.98)

Em vista dessas considerações, cabe apontar outros versos da poetisa uruguaia que falam de uma mulher; porém, esta se encontra em conflito com sua própria imagem refletida no espelho, fato que a angustia:

Espejo de tortura

Habitante de oscura galería,
de improviso la vi, como un fantasma
de aquel jardín perdido.
Ya no esperaba a nadie en su desvelo
y dejaba a sus pies,
indiferente,
llorar la vieja niña...

Su antiguo cuerpo
solo,
de virgen sin promesa,
reconocí,
su carne
transitada de estériles veranos.
Y allí, junto a los rostros
que un desorden de sombras confundía,
ella trajo cual tímida invitada,
suspensa en los umbrales de una fiesta,
mi nublada paloma adolescente.

En el aire escribía los nombres del pasado
y levantaba entre las nieblas frías
los torvos monasterios del recuerdo.

¿Cómo rompí el espejo de tortura
en que por un azar
no reflejamos?...
La dejé en su vacía desventura;
Y ya por sin alma,
huí por el camino
de un misterioso anochecer de pájaros
llamándose a su sueño.

(Silva, 1966, p.23-4)

O poema pertencente à obra *La cabellera oscura* (1945), assim como "Mulher ao espelho", de *Mar absoluto e outros poemas*, também publicado no ano de 1945, utiliza-se de um objeto especular para tratar da inevitável passagem do tempo. Olhar para as mudanças físicas que indicam a perda da juventude para o *eu-lírico* é uma tortura. Diante desse fato irrefutável, a única saída encontrada por essa mulher é quebrar o espelho e se evadir por caminhos que a façam esquecer sua imagem refletida. Ao encontro desse tema, os versos de "Epigrama do espelho infiel", de Cecília Meireles, publicados em *Vaga música* (1942), colocam em evidência mais uma vez o conflito entre o *eu* e a sua representação frente ao espelho:

Epigrama do espelho infiel
A João de Castro Osório

Entre o desenho do meu rosto
e o seu reflexo,
meu sonho agoniza, perplexo.

Ah! pobres linhas do meu rosto,
desmanchadas do lado oposto,
e sem nexo!

> E a lágrima do seu desgosto
> sumida no espelho convexo!
>
> (Meireles, 2001, v. 1, p.340-1)

Percebe-se nesse texto poético que os sonhos encontram-se agonizados, presos em um espaço intermediário entre o rosto e a representação da sua própria imagem. O espelho aqui é infiel, já que não reflete o rosto marcado pelas linhas de expressão e nem sequer a tristeza experimentada por essa voz do poema, em decorrência do seu conhecimento acerca da inexorável passagem do tempo. A falta de exatidão proporcionada por esse objeto especular faz com que esse *eu* se sinta, como em "Espejo de tortura", um fantasma de "un jardín perdido".

Dora Isella Russell

Dora Isella Russell (1925-1990) escreveu para muitos jornais da época, como o suplemento dominical *El Día*, divulgando seus estudos de literatura. Além disso, exerceu a carreira de docente universitária em instituições públicas e privadas. Publicou *El canto irremediable* (1946), *Oleaje* (1949), *El otro olvido* (1952), *Tríptico a Jean Aristeguieta* (1952), *Los barcos de la noche* (1954), *Elegía de junio* (1963), *Tiempo y memoria* (1964), *El tiempo de regreso* (1967), *Los sonetos de Simbad* (1970), *Poemas hispanoamericanos* (1977), *Memorial para Don Bruno Mauricio de Zabala* (1977), *Los sonetos de Carass Court* (1983). Vale mencionar que a poetisa foi uma grande estudiosa da obra de Juana de Ibarbourou; aliás, ela manteve sob sua responsabilidade o arquivo pessoal da autora de *Lenguas de diamante*.

Para Sarah Bollo (1965, p.135), a poesia de Dora Isella é marcada por um acento moderno e uma linguagem rica de expressividade; além disso, a autora de *Oleaje* mostra uma predileção pelas formas clássicas, como o soneto. Tais aspectos também são comentados por Cecília em "Expressão feminina da poesia na América":

Em Dora Isella Russell, o verso, livre e clássico desliza principalmente sobre temas de amor, vida e pensamento. Pergunta a jovem poetisa:

"Por qué cantar la estrella ni la rosa
si hay en nosotros tema para el canto?!"

(Meireles, 1959, p.99)

Esse gosto pelos sonetos também será salientado por H. E. Pedemonte: "Su estilo que presenta una gran solidez formal ha dado ya algunos de los más hermosos sonetos de la nueva poesía: lo que Isella Russell no ha hecho aún es darse ella misma plenitud" (apud Bordoli, 1966, p.123)

Cecília ainda ressalta a maneira ambígua como a poetisa trata alguns temas como amor, vida e morte:

Assim, pois, amor, vida e morte, grandes temas essenciais, servem de base às suas construções poéticas, muitas vezes intencionalmente ambíguas, lembrando a linguagem dos elegantes enigmas do século 18, como, por exemplo, em "Biografia del suspiro":

"Nace con los comienzos del asombro.
Existe en la sonrisa y en el duelo.
Se empina en la comarca del desvelo.
Y aflora entre los labios, si te nombro."

(Meireles, 1959, p.99)

Esses temas em *El otro olvido* (1953) desprendem-se da linguagem "elegante" dos livros anteriores e, com um tom próximo ao coloquial, cantam a vida. Tal aspecto é apontado como um elemento inovador em sua poética: "Su mayor autenticidad la logra desligarse de la retórica que acompaño mucho de sus libros y testimonia su falta de empuje vital, su dependencia para con un mundo pasado en el que quiere permanecer" (Diccionário de La Literatura..., tomo 2, 1987, p.232).

Sara Rey Alvarez, já em 1944, de maneira antecipada, salienta a produção de sonetos de Dora Isella que, na época, os publicava em

diversos periódicos. Para ela, a mensagem presente em seus poemas consiste no:

> canto juvenil sin exhuberantes sensualismos ni dóctiles sometimientos a la última moda literaria. Con innata elegancia cubre su poesía con el ropaje adecuado a sus modalidades íntimas; despierta a la lírica ágil de movimientos dejando caer sus labios la expresión pristina de sus voces internas. Raras dotes, a la verdad, en una poetisa novel. (Alvarez, 1944, não paginado)

Ainda no ensaio, Cecília chama a atenção para o tema do amor na obra de Russell:

> Dá-nos Dora Isella Russell a confissão do seu cansaço diante do amor, como do verso:
>
> "Ni si quiera las lágrimas son nuevas.
> Y el llanto nos fatiga
> por no saber llorar de otra manera."
>
> (Meireles, 1959, p.99)

Esse mesmo cansaço irá gerar uma busca de um amor ou amado perfeito, como aponta Alberto Rusconi (1958, p.789, v. 2): "Toda la poesía de Dora Isella recorre una misteriosa comarca de anhelos truncos, de amores presentidos, de congoja anímica, en eterna búsqueda aflictiva del amado perfecto".

Cecília também faz uma pequena alusão à temática do tempo na obra da uruguaia: "Ao lado de uma descrição do relógio, que começa: 'Ilimitada rosa de los límites,/ contorno hastiado de medir la vida...'" (Meireles, 1959, p.99). Tem-se aqui o relógio representando metaforicamente o tempo. Tais versos refletem a impossibilidade dessa máquina criada pelos homens em medir os sentimentos humanos que, por sua vez, são ilimitados, infindáveis. O poema ceciliano "Epigrama nº 2", publicado em *Viagem* (1939), também toca nessa questão:

Epigrama nº 2

És precária e veloz, Felicidade.
Custas a vir, e quando vens, não te demoras.
Foste tu que ensinaste aos homens que havia tempo,
e, para te medir, se inventaram as horas.

Felicidade, és coisa estranha e dolorosa.
Fizeste para sempre a vida ficar triste:
porque um dia se vê que as horas todas passam,
E um tempo, despovoado e profundo, persiste.

(Meireles, 2001, v.1, p.234)

Além da questão da brevidade do tempo questionada no poema, mostra-se aqui, de maneira bastante dialética, a presença da tristeza como elemento que nutre a "Felicidade". Esta, por sua vez, não é sustentada simplesmente pelos bons e agradáveis momentos, mas sim pela efemeridade que ela representa. Tal concepção também é compartilhada por Dora Isella, que, na epígrafe do livro *Los barcos de la noche* (1954), anuncia: "Porque la vida es sólo una travesía/ cumplida a bordo de una nave anclada...". A rápida passagem que representa a vida nessa mesma obra será cantada em forma de soneto:

XVI

Soy barco inmóvil sobre el mar oscuro,
proa de tempestad y quilla quieta,
agresiva anteayer, hoy recoleta
muchacha triste del soñar maduro.

Yo sé que es limpio y cauteloso y puro
éste mi amor de dimensión secreta.
No sé decirlo, y es camino y meta.
No sé callarlo, y a callar me apuro.

> De tanta estrella no me pertenece
> ni el más exiguo resplandor rielado.
> el barco inmóvil sobre el mar parece
>
> un fantasma sin tiempo ni pasado
> que en mitad de la noche permanece:
> mi juventud también es barco anclado.
>
> (Russell, [1954], p.39-40)

É com um barco estático que paira sobre um mar desconhecido e escuro que a voz do poema se identifica. A tristeza persiste nos sonhos já envelhecidos. Assim como em "Epigrama nº 2", a felicidade é "estranha e dolorosa". O *eu-lírico* se compara a um fantasma que vagueia, sem tempo nem passado; como nos versos cecilianos citados anteriormente, nota-se aqui essa incapacidade de medir o tempo e a suposta felicidade proporcionada por ele, já que o oculto e o imóvel persistem. Águas, mares e ilhas, que na poesia de Dora Isella assumem um sentido alegórico da própria vida, irão refletir também acerca da própria solidão humana que tenta reconstruir-se a partir de um mundo à deriva. Para a poetisa uruguaia, toda ilha é "un barco iluminado/ que echó las anclas en mitad del viaje" (Russell, 1964, não paginado). Ela ainda complementa:

> Porque isla y mar son una sola cosa. Deslinde imposible fuera robarle al mar su isla, aislar a la isla, con toda su redundancia, del mar. Aquélla se prolonga en éste, ensaya su hazaña marinera, como una deidad remota que aventurara su pie liviano entre las ondas. (Russell, 1964, não paginado)

Ida Vitale

Ida Vitale (1923) surge na literatura uruguaia com a publicação de quatro sonetos publicados na revista *Clinanem*, em 1947. Há

uma notável quantidade de poemas, assim como estudos críticos da autora publicados em periódicos uruguaios e de outros países como *El País* (Buenos Aires), *Asir y Clima* (Buenos Aires), *Crisis* (Buenos Aires), *Eco* (Bogotá), *Hueso Húmero* (Lima), *Textos en el Aire* (Barcelona), *Hispámerica* (Washington), *Escandalar* (Nova York), *Sin Nombre* (Porto Rico), entre outros. Sua produção poética conta com o livros *La luz de esta memória* (1949), *Palabra dada* (1953), *Cada uno en su noche* (1960), *Paso a paso* (1963), *Oidor andante* (1972), *Jardín de Sílice* (1980), *Elegías de otoño* (1982), *Entresaca* (1984), *Sueños de la constancia* (1984), *Serie del sinsonte* (1992). Com uma vida intelectual bastante ativa, já realizou traduções, adaptações de obras teatrais, proferiu conferências em diversos lugares do mundo, além de ter se dedicado ao gênero narrativo.

Segundo Sarah Bollo (1965, tomo 2, p.216), "La poesía de Ida Vitale es sencilla, de fondo natural, expresiva; la forma que adopta preferentemente son los metros breves, musicales". Ainda sobre sua produção destaca-se:

> Ensimismada y elegíaca, Ida Vitale cantó, en su primer libro, la soledad, el amor ausente, el inevitable pasaje del inapresable tiempo, la infancia perdida, la muerte implacable, a través de imágenes sin ostentación, diáfanas y al mismo tiempo llenas de oscuras sugerencias. (Diccionario de La Literatura..., 1987, tomo 2, p.319)

A poesia de Vitale encantará Juan Ramón Jiménez, que irá chamar a atenção para o fato de sua produção ser repleta de "mistério" e "encanto". O escritor espanhol, inclusive, seleciona alguns de seus poemas, juntamente com os de Idea Vilariño, para integrar *Presentación de la poesia hispanoamericana joven*, que ele preparou em Buenos Aires.

Sete anos após a publicação de *Palabra dada*, a poetisa lança *Cada uno en su noche* (1960), apontado como um dos mais transcendentes e autênticos livros escritos por um membro da geração de 45 da literatura uruguaia (Lucidez ..., [19 –], p.506).

Em "Expressão feminina da poesia na América", Cecília Mei-

reles dedica cerca de uma página de comentários a Ida Vitale, salientando a presença do cansaço perante o amor na sua poética, bem como na de Dora Isella Russell:

> É, de certo modo, a mesma confissão de Ida Vitale, outra jovem poetisa uruguaia, quando diz:
>
> "Ya todo ha sido dicho
> y un resplandor de siglos
> lo defiende del eco".
>
> (Meireles, 1959, p.99)

Os versos acima fazem parte do poema "Canon" que abre a obra *Palabra dada* (1953). O próprio nome do texto já é bastante sugestivo, pois remete tanto à composição musical com a presença de diferentes vozes que se repetem sucessivamente quanto ao próprio modelo que incorpora a tradição literária. Discute-se aqui a impossibilidade de falar, de "cantar", de escrever diante de um mundo em que tudo está pronto de acordo com um modelo, o que revela um conflito típico da modernidade. O cansaço é a busca interminável de uma palavra que ainda não tenha sido "dada". Assim, prossegue:

> ¿Cómo decir cantar el confuso perfume de la noche,
> el otoño que crece en mi costado,
> la amistad, los oficios,
> el día de hoy,
> hermoso y muerto para siempre,
> o los pájaros calmos de los atardeceres?
> ¿Cómo decir de amor,
> su indomable regreso cotidiano,
> si a tantos, tantas veces,
> han helado papeles, madrugadas?
> ¿Cómo encerrarlo en una cifra
> nueva, extrema y mía,
> bajo un nombre hasta ahora inadvertido,

y único y necesario?
Tanto haría falta la inocencia total,
como en la rosa
que viene con su olor, sus destellos, sus dormidos rocíos repeti-
dos,
del centro de jardines vueltos polvo
y de nuevo innumerablemente levantados.
(Vitale, 1988, p.157)

Tal angústia gerada pela impossibilidade de representar o próprio "cantar" é o que paralisa, mas, por outro lado, é o que faz mover essa busca de uma experiência poética.

Ainda sobre a poetisa uruguaia, Cecília complementa:

> Grandes observadoras, com a sensibilidade afinada pela cultura e pelas experiências diárias, estas jovens escritoras chegam prontamente ao centro de todos os temas: a mentira do corpo; o presente que já é passado e recordação; a cada instante; o ar, inimigo que toma lugar dos ausentes, – assim recolhe Ida Vitale em breves poemas o que a vida lhe vai ensinando. (Meireles, 1959, p.100)

Esse questionamento em relação às experiências diárias para o qual a autora brasileira chama a atenção pode ser evidenciado no poema transcrito abaixo, da obra *Cada uno en su noche* (1960):

Obligaciones diarias

Acuérdate del pan,
no olvides aquella cera oscura
que hay que tender en las maderas
ni la canela guarneciente
ni otras especias necesarias.
Corre, corrige, vela,
verifica cada rito doméstico.
Atenida a la sal, a la miel,
a la harina, al vino inútil,
pisa sin más la inclinación ociosa,

la ardiente grita de tu cuerpo.
Pasa, por esta misma aguja enhebradora,
tarde tras tarde,
entre una tela y otra,
el agridulce sueño,
las porciones de cielo destrozado.
Y que siempre entre manos un ovillo
interminablemente se devane
como en las vueltas de otro laberinto.

Pero no pienses,
no procures,
teje.
De poco vale hacer memória,
buscar favor entre los mitos.
Ariadna eres sin rescate
y sin constelación que te corone.

(Vitale, 1988, p.144)

O poema trata das obrigações diárias referentes ao espaço doméstico, dirigindo-se a um leitor feminino: "Ariadna eres sin rescate/ y sin constelación que te corone". Os verbos no imperativo reforçam a ideia de obrigatoriedade diante dessas tarefas que devem ser desempenhadas supostamente pela mulher. A ela não é permitido pensar, nem sequer procurar uma outra alternativa; resta-lhe simplesmente tecer, o que indica o confinamento feminino que, assim como nos mitos de Ariadne e de Penélope, destina as mulheres a desenvolverem essas atividades atribuídas como tipicamente "femininas". Aliás, tais figuras mitológicas aparecem referenciadas no poema ("Y que siempre entre manos un ovillo/interminablemente se devane; Ariadna eres sin rescate"). O vocábulo "tecer", que também dá origem à palavra "texto", carrega aqui um sentido niilista. Percebe-se que pouco se espera dessa atividade construída fio a fio; ela basta-se por si, já que este "tecer" não se perpetua como na mitologia, conforme destaca o *eu-lírico* do poema. Esse tom pessimista, por outro lado, não exclui a ideia de "tessitura", de entrela-

çamento que se faz presente em "Obligaciones diárias". A agulha que perpassa constantemente cria sonhos "agridulces" e "cielos destrozados". Assim, como numa grande tela, ou melhor, num grande "texto" essas mulheres se circunscrevem.

É interessante observar que os questionamentos trazidos por esses versos colocam em discussão o condicionamento humano, especificamente, o confinamento a que muitas mulheres são submetidas. Essa imagem feminina que enreda fio a fio pode ser notada em "A dona contrariada", que integra a obra *Vaga música* (1942), de Cecília Meireles:

A dona contrariada

Ela estava ali sentada,
do lado que faz sol-posto,
com a cabeça curvada,
um véu de sombra no rosto.
Suas mãos indo e voltando
por sobre a tapeçaria,
paravam de vez em quando:
e, então, se acabava o dia.

Seu vestido era de linho,
cor da lua nas areias.
Em seus lábios cor de vinho
dormia a voz das sereias.
Ela bordava, cantando.
E a sua canção dizia
a história que ia ficando
por sobre a tapeçaria.

Veio um pássaro da altura
e a sombra pousou no pano,
como no mar da ventura
a vela do desengano.
Ela parou de cantar,

desfez a sombra com a mão,
depois, seguiu a bordar
na tela a sua canção.

Vieram os ventos do oceano,
roubadores de navios,
e desmancharam-lhe o pano,
remexendo-lhe nos fios.
Ela pôs as mãos por cima,
tudo compôs outra vez:
a canção pousou na rima,
e o bordado assim se fez.

Vieram as nuvens turvá-la.
Recomeçou de cantar.
No timbre da sua fala
havia um rumor de mar.
O sol dormia no fundo:
fez-se a voz, ele acordou.
Subiu para o alto do mundo.
E ela cantando, bordou.

(Meireles, 2001, v. 1, p.384-5)

O adjetivo "contrariada", atribuído a essa mulher que aparece no texto ceciliano, passa a ser compreendido na medida em que se percebe o modo como ela se recusa a seguir o percurso dos elementos da natureza que tentam se impor no seu bordado, o que revela uma postura oposta ao movimento habitual. Com sua canção sedutora, como uma sereia, ela conduz seu bordado. As imagens produzidas no poema projetam de maneira quase cinematográfica essa tela, essa tapeçaria, esse grande texto que é composto por sua voz. Assim como nos versos de Ida Vitale, "o tecer", "o bordar", é uma alternativa de perpetuar esse canto feminino. Tal representação pode ser observada com clareza no quadro de Diego Velázquez (1599-1660) intitulado *Las hilanderas* (1657), conhecido também

por *La fábula de aracne*, em que mulheres de faixas etárias distintas simbolizam essa atividade feminina que é transmitida a cada geração. Nesse sentido, a pintura diante de uma linguagem metalinguística trata da atuação dessas mulheres tecelãs que, artesanalmente, com sol, vento e sombras, enredam os seus bordados.

Amanda Berenguer

Amanda Berenguer (1921) apresenta uma grandiosa produção poética e ainda continua exercendo intensamente sua atividade de escritora. Já publicou mais de vinte livros de poesia, a saber: *A través de los tiempos que llevan a la gran calma* (1940), *Canto hermético* (1941), *Elegia por la muerte de Paul Valéry* (1945), *El río* (1952), *Suficiente maravilla* (1953-1954), publicado pela primeira vez em *Poesías* (1980); *La invitación* (1957), *Contracanto* (1957), *Quehaceres e invenciones* (1963), *Declaración conjunta* (1964), *Matéria prima* (1966), *Tocando fondo* (1966-1972), editado na íntegra em *Constelación del navío* (2002); *Composición de lugar* (1976), *Conversación habilitante y derivados – Trazos y derivados* (1976-1978), publicado pela primeira vez em *Poesías* (1980); *El tigre alfabetario* (1979), *Identidad de ciertas frutas* (1983), *La dama de Elche* (1987), *Los signos sobre la mesa* (1988), *Con el tigre entre las cosas* (1986-1994), editado na íntegra em *Constelación del navío* (2002); *La botella verde* (1995), *El pescador de caña* (1995), *La estranguladora* (1998), *Escritos* (2000), *Poner la mesa del tercer milenio* (2002), *Las mil y una preguntas y propicios contextos* (2005) e *Casas donde viven criaturas del lenguaje y El diccionario* (2005).

Sarah Bollo, ao se referir à produção da autora de *El río,* afirma: "La poesía de Amanda Berenguer es impersonal, de tonos apagados, de forma sencilla, moderna, sin figuras, apoyándose en las palabras y en el ritmo" (1965, p.207, tomo 2). Sobre essa observação, comenta Bordoli em sua *Antología de la literatura uruguaya contemporánea*:

> no nos parece acertado el juicio de Sarah Bollo cuando juzga a esta poesía como de "tonos apagados". Además de los ejemplos en contrario aquí seleccionados, el último poema aparecido de Amanda Berenguer, la muestra, justamente, en un vertigionoso delirio surrealista. Y lo que sobra allí es temperatura. Temperatura, con todo – volvemos a lo mismo – que no identifica el autor, sino lo atomiza en el torbellino cósmico. Quizá ella, deliberadamente, lo ha preferido. (Bordoli, 1966, tomo 2, p.118)

O poema ao qual se refere Luis Domingos Bordoli é "Carestía", presente em *Quehaceres e invenciones*. Em relação à obra, comenta o crítico uruguaio Ángel Rama:

> los once poemas que abren este libro, de los mejores que ha escrito Amanda Berenguer y de los momentos auténticos y audaces de la lírica uruguaya, presentan enigmáticos paisajes que son reales y a la vez son oníricos; que son ordenaciones abstractas y, a la vez, concretas, privadas aprehensiones del contorno; que son formas simbólicas y al mismo tiempo minuciosas descripciones de regiones verdaderas e ignotas del mundo. (Rama apud Diccionario de La Literatura..., 1987, tomo 1, p.94)

Vale dizer que Cecília Meireles, em "Expressão feminina da poesia na América", dedica a Amanda Berenguer cerca de uma página de comentários, assim como para Ida Vitale e Dora Isella Russell. Assim, ao se dirigir à obra Berenguer, mais especificamente, ao livro *El río*, ela destaca:

> seu pequeno livro *El río* cujo título nos adverte do panorama instável, fluido, que o mundo oferece à poetisa, no encadeamento das suas ondas sem fim. Uns atrás dos outros passamos, nesta dócil marcha entre o nascimento e morte.
>
> "Ellos vienen detrás como tormenta,
> los jóvenes, los niños, los recientes,
> Ayer yo era lo que son ahora,
> y soy apenas hoy lo que otros fueron".

> Para onde fluímos, não o sabemos com segurança total: e essa é a tragédia humana, assistirmos à própria marcha com os olhos e a alma dirigidos para um horizonte de graves silêncios.
>
> (Meireles, 1959, p.100)

Percebe-se que as colocações feitas por Bollo anteriormente (1965) sobre a presença de "tons apagados" e "simples" na poesia de Berenguer contrapõem-se aos aspectos ressaltados no trecho citado. A autora brasileira ainda aponta:

> Esta é a mesma artista que nos pode descrever, em profundidade, o simples fato – aparentemente banal – da chegada de uma carta:
>
> "Letra a letra se deshoja el aire,
> ciudadano, otoñal, junto a la puerta.
> Caen palabras, frases entreabiertas,
> besos escritos, hondos como llagas.
> Me llegan los mensages, las palomas.
> Yo vivo de su sangre, boca arriba,
> esperando, callando, recordando,
> entre azules, desiertas escaleras..."
>
> (Meireles, 1959, p.101)

Como é possível observar nesse último fragmento, a poetisa uruguaia trata com grandiosidade de temas aparentemente comuns. Questões da "tragédia humana", conforme descreveu Cecília, como a fugacidade da vida e o sentimento de falência do indivíduo diante da morte também são abordados em outros poemas de *El río*:

> *Orillas*
>
> ¡Qué breve y Dulce el aire que respiro,
> qué breve el sitio donde me detengo,
> qué ligero el andar, el movimiento
> del alma que me sigue apresurada,
> que es breve el tiempo y breve mi posada!
>
> (Berenguer, 2002, p.79)

Os comentários destinados a Amanda no ensaio ceciliano se limitam basicamente à obra *El río*, já que, na época em que Cecília escreveu a conferência, Berenguer havia publicado poucos livros. Embora elas não tenham se conhecido pessoalmente, a poetisa brasileira chega a enviar-lhe o *Pequeno oratório de Santa Clara* (1955), que teve uma pequena tiragem de 320 exemplares, cada um deles acondicionado em uma pequena caixa de madeira que imita um oratório. Esse seria o único texto de Cecília Meireles ao qual Amanda teve acesso[4] na íntegra.

Como Cecília, a escritora uruguaia prefere ser chamada de poeta, pois, segundo ela, a palavra "poetisa" lhe traz a sensação de algo menor; além disso, ela não acha que seja um vocábulo tão sonoro quanto poeta, por exemplo. Essas revelações não são de se estranhar, já que ambas estiveram inseridas num contexto, como foi mencionado anteriormente, em que o termo "poetisa" era visto de maneira pejorativa. Ao falar da existência de uma literatura feminina, Amanda compartilha da concepção apresentada pela autora de *Vaga música* em seu ensaio acerca desse assunto:

> Existe una literatura de calidad variable, hecha por hombres, dirigida especialmente a las mujeres. También, otra literatura muy mala, hecha por mujeres para entretener a mujeres aburridas y solas. *No existe una literatura femenina como tampoco existe una literatura masculina. Existe la literatura.* La creación no tiene sexo, es más, diría que tiene todos los matices sexuales que van del infrarrojo masculino al ultravioleta femenino. El propósito de la rosa que se abre no está dirigido a otras determinadas rosas del jardín; está mostrando el amanecer, la gloria, la fugacidad al caracol, al chingolo, al árbol, a la nube [...] (Berenguer, 1990, p.59, grifo meu)

As observações do fragmento acima vão ao encontro do conceito de androginia que também está presente em "Expressão feminina da poesia na América", quando Cecília afirma, por exemplo:

4 Trata-se de declarações informais que obtive da própria Amanda Berenguer em 18 de janeiro de 2006.

> O espírito – e a arte que é uma de suas manifestações – talvez seja essencialmente andrógino. [...] existe uma elaboração do espírito, uma inquietação e uma investigação de caminhos interiores, com recursos inerentes à Poesia [...] Não se pode dizer, porém, que isso seja um privilégio da mulher; é um privilégio dos verdadeiros poetas, apenas. (Meireles, 1959, p.102)

Embora afirme que não exista uma literatura feminina, é interessante notar que, assim como Cecília Meireles, também Amanda Berenguer acredita que haja particularidades nesse tipo de expressão:

> Creo que los profundos pozos de la mujer, su vagina y su útero, se vuelven calderos mágicos, de transformación y metáfora. Son los lugares por donde penetra y nace el universo. Siempre se está dando a luz. Sin embargo para los ovarios, como para las constelaciones, o para los lechosos lagos seminales, toda fulguración es un encuentro aleatorio. *Nacen organismos vivos, criaturas de palabra y voz, criaturas parecidas a hilanderas celestes donde cada vocablo como una estrella moviliza su sistema en el delicadísimo engranaje.* (Berenguer, 1990, p.60, grifo meu)

Diante desses comentários, percebe-se uma tendência que se aproxima das teóricas francesas acerca da escrita do corpo, bem como da concepção que Cixous apresenta sobre essa questão. A autora ainda comenta, a respeito da visão predominantemente falocêntrica:

> como la mayoría del campo cultural está integrado por hombres (aún hoy) esa censura o como la llamemos, toma la forma de una tácita prevención, o en mejor de los casos, simplesmente de mera curiosidad frente a la obra escrita por una mujer, como quien descubre un animal nuevo en el zoológico. (Berenguer, 1990, p.60)

O fato de Amanda Berenguer ainda continuar escrevendo ativamente colaborou para que ela incorporasse em sua poesia uma linguagem bastante atual, tipicamente contemporânea. Assim, de

maneira bastante jocosa, ela brinca com expressões do cotidiano que se mesclam ao universo cibernético:

> [...] ¿qué ocurre Bill Gates? tu nombre como palomo
> que "arrulla" enamorado/ en las "puertas" de
> Internet/ y tu "Venni, Vidi, Vinci"/ derrotados?/
> ¿quién es el vencedor de esta batalla inteligente?
> "I love you"/ se oye incitante/ "te amo"/ "te amo"/
> ¡cuidado! Navegante/ tápate los oídos/
> es la voz de la Sirena/ cubre la memoria/
> la culpa/ el archivo central/ la madriguera/
>
> se despliega entonces un vacío: suerte
> de orgasmo en el placer de las computadoras:
> inusitada cola de pavo real viola/ mortal
> la impapable entretela/ donde una araña
> teje la Net Word/ lugar ambiguo/ topológico
> del goce y del olvido/
> ¡tan cerca están el amor y la muerte! [...]
>
> (Berenguer, 2002, p.18-9)

O fragmento acima é parte do poema "Poner la mesa del tercer milenio" que integra a obra homônima da poetisa uruguaia, publicada em 2002. Os versos, com linguagem bastante atual, agregam informações de várias espécies, assim como a própria *World Wide Web*. O canto sedutor da sereia, como também a habilidade de tecelã de Ariadne também são referenciados no texto. Tudo se une a essa comunicação de "goce y olvido" que, embora se apresente de maneira frenética, não perde a ambiguidade representada pela tênue linha que separa *el amor y la muerte*.

Em torno de um *invisible college*[1]

No que concerne aos estudos da crítica feminista nesses últimos anos, Ana Pizarro (2004, p.168) chama a atenção para o discurso e o perfil de alguns grupos de escritoras que, nas primeiras décadas do século XX, estabelecem uma rede de contatos tanto intelectuais (leituras, diálogos) quanto pessoais. Isso acaba favorecendo uma postura de reflexão acerca da própria condição a que elas estavam circunscritas.

Levando em conta as dificuldades de comunicação da época, Pizarro acredita na formação de grupos que se constituem de maneira virtual, já que em alguns casos não haverá o contato concreto, porém se observará a presença de uma linguagem que apresenta pontos em comum. A respeito disso, ela esclarece: "hay un lenguaje concidente en la tónica del discurso que hace a la existencia como observaremos de una especie de 'invisible college', en donde la interlocución está más allá de los contactos"[2] (ibidem, p.169).

Em outras palavras, o *invisible college* equivaleria a uma espécie de *zeitgeist*, uma tendência que é compactuada simultaneamente

1 Termo designado por Ana Pizarro (2004).

2 "Há uma linguagem concidente no tom do discurso que faz existir, como observaremos de uma espécie de 'invisible college', em que a interlocução está além dos contatos." Tradução de Irene Kallina e Liege Rinaldi, presente em Pizarro (2006, p. 90).

por diferentes escritoras em distintos lugares. A ideia de "constituição de rede" também está relacionada com os problemas de revisão do cânone. Como forma de divulgar o trabalho de autoras "esquecidas" pela tradição, há uma preocupação em se falar da produção dessas mulheres, fazendo, portanto, com que seus nomes estejam sempre em circulação. É o que faz Cecília Meireles em seu ensaio "Expressão feminina da poesia na América". Diante dessa proposta de recusa da historiografia oficial em virtude das marcas da sociedade patriarcal no cânone por ela estabelecido, é possível compreender, por exemplo, o fato de Cecília não vincular em seu ensaio a expressividade poética das escritoras a nenhum período literário, uma vez que essa concepção que gira em torno do *invisible college* privilegia as afinidades e não a historiografia tradicional.

Em face desse conceito que estabelece um diálogo entre as produções dessas mulheres, pode-se afirmar também que a mencionada conferência da autora de *Viagem*, além de representar um estudo precursor no que tange aos trabalhos da crítica literária no Brasil, também revela uma "rede" de contato entre a poetisa brasileira e as uruguaias. Convém lembrar que a maioria das escritoras mencionadas por Cecília atuou ativamente no campo da crítica literária, fortalecendo, dessa forma, esse *invisible college* estabelecido entre o Brasil e o Uruguai. Além disso, nota-se que essas autoras resgatam constantemente em suas respectivas produções nomes pertencentes à tradição literária de autoria feminina que elas integram. Esse resgate pode se dar por meio de estudos críticos ou de marcas de uma produção anterior sobre as precedentes. No primeiro caso, estão os trabalhos de Esther de Cáceres, por exemplo, que estuda a escrita de Delmira, ou então na obra crítica de Dora Isella e Ida Vitale, que analisam com afinco a obra de Juana de Ibarbourou.

Ainda no que se refere à constituição dessa rede, Pizarro comenta:

> un grupo articulado virtualmente em diálogo de lecturas, mudo, escrito y también realizado a través de encuentros. Un grupo disperso por el continente que tiene una postura común, en la diversidad de sus dis-

> cursos frente al espacio de la mujer escritora y frente a la sensibilidad estética de los primeros decenios del siglo en América Latina. Este grupo – o red – condiciona internamente la potenciación de los discursos individuales y marca en su conjunto un momento primero, pero definitivo a nivel latinoamericano, del discurso de la mujer intectual.[3] (Pizarro, 2004, p.175-6)

Ao considerar a América Latina, pode-se afirmar que essas autoras compartilham de um contexto cultural nada propício para desenvolverem sua atividade literária, mas, mesmo diante desse quadro, elas conseguem formar uma rede de contatos. Como exemplo, Pizarro (2004) menciona as escritoras brasileiras Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, a chilena Gabriela Mistral e a cubana Dulce María Loynaz, salientando a importância de outros nomes representativos:

> Es así como pienso que es posible perfilar una constelación con mayores articulaciones que el de haberse destacado en su medio, formada por Gabriela Mistral – que hace un papel de eje – en Chile, Cecília Meireles y Henriqueta Lisboa en el Brasil, Juana de Ibarbourou en Uruguay, Alfonsina Storni en Argentina, Delmira Agustini[4] y Dulce María Loynaz en Cuba, y Teresa de la Parra en Venezuela. Transgresoras, este grupo de mujeres afirma una sensibilidad común, pero con vertientes diferentes.[5] (Pizarro, 2004, p.175)

---

3 "Um grupo articulado virtualmente em diálogo de leituras, silencioso, escrito e também realizado por meio de encontros. Um grupo disperso pelo continente que tem uma postura comum, na diversidade de seus discursos diante do espaço da mulher escritora e diante da sensibilidade estética das primeiras décadas do século na América Latina. Este grupo – ou rede – condiciona internamente a potencialização dos discursos individuais e marca, em seu conjunto, um momento primeiro, mas definitivo, no âmbito latino-americano, do discurso da mulher intelectual." Tradução de Irene Kallina e Liege Rinaldi, presente em Pizarro (2006, p. 93).

4 Vale esclarecer que Delmira Agustini é de nacionalidade uruguaia e não cubana, conforme aponta Pizarro nesse trecho.

5. "Deste modo, me parece possível delinear uma constelação bem articulada, formada por Gabriela Mistral – como eixo centralizador – no Chile; Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, no Brasil; Juana de Ibarbourou, no Uruguai; Alfonsina

Esse grupo, embora articulado, encontra-se disperso no continente, apresentando uma postura comum que, diante de suas particularidades, consegue potencializar o discurso feminino intelectual na América Latina.

Essa escolha realizada por Cecília Meireles em "Expressão feminina da poesia da América" revela um aspecto precursor do texto que, apesar de escrito em 1956, já apresenta essa concepção de um pensamento que gira em torno de uma unidade latino-americana, ou melhor, de uma consciência de pertença a essa comunidade histórico-cultural da qual ela faz parte.

Como já foi mencionado anteriormente, a quantitativa presença das uruguaias no ensaio é um aspecto bastante notável. Ao expor, por exemplo, a presença de elementos que se interpenetram na obra dessas autoras, Cecília acaba reconhecendo, de certa maneira, as marcas da sua própria individualidade. Diante dos textos literários aqui apresentados que, por sua vez, representam um pequeno recorte da produção dessas escritoras, é perceptível o diálogo que se estabelece entre as poetisas. Assim, é nos audaciosos versos de Delmira, na "voz feliz" de Juana, na fugacidade de María Eugenia, no canto de Esther de Cáceres, na musicalidade de Ibáñez, no sonho de Sara Bollo, no espelho de Clara Silva, na solidão insular de Dora Isella, no confinamento feminino de Vitale e no sentimento náufrago de Amanda Berenguer que Cecília se identifica. Essa predileção, portanto, não parece ser gratuita.

Cipriano Vitureira, ao comparar a poética ceciliana com a de María Eugenia e de Esther de Cáceres, observa:

> Como la autora de "La isla de los cánticos" ("mar sin nombre y sin orillas"...) no tiene redención su pena y la enfrenta duramente. Y como la autora de "Mar en el Mar" ("el ancho mar celeste" – "el mar con tonos de olvido") su dulzura espiritualísima y su esencia lírica consi-

---

Storni, na Argentina; Delmira Agustini e Dulce María Loynaz em Cuba; e Teresa de la Parra na Venezuela. Transgressoras, estas mulheres revelam uma sensibilidade comum, mas de vertentes distintas". Tradução de Irene Kallina e Liege Rinaldi, presente em Pizarro (2006, p. 92).:

> guen que el agua, el dolor, sean transparentes... Y, sin embargo, contrariamente a lo de María Eugenia, su pena es experiencia concreta; y contrariamente a lo de Esther de Cáceres, su mar no es de agua bendita, es de directo y humano llanto irremediable o de pensamientos convulsos... (Vitureira, 1952, p.48)

Ao levar em conta que a literatura está circunscrita a uma estrutura social, não é possível imaginar que o literário se desvincule dessa organização que, por sua vez, apresenta uma infinidade de conjuntos textuais que se incorporam a ela, formando uma grande "rede"; assim como no bordado tecido pela "dona contrariada", os elementos que a cercam vão aos poucos dando forma a uma tapeçaria infindável, como no próprio processo intertextual, o qual, segundo Julia Kristeva (1978), apresenta uma noção subversiva da linguagem, pois se inverte a ordem simbólica do significado, que ganha uma variedade de sentidos que fogem de uma unidade fixa e estável. Nesse sentido, o conceito de intertextualidade e dialogismo torna-se fundamental à teoria crítica feminista, como enfatizam Macedo e Amaral:

> A intertextualidade, enquanto estratégia eminentemente interdisciplinar e dialógica, é essencial à teoria crítica feminista, na medida em que as suas preocupações sociais se afirmam intrinsecamente no estabelecimento de relações de contiguidade e interface como uma variedade de saberes e práticas, tendo conduzido à produção de novas alianças interdisciplinares e transdisciplinares, bem como ao intercâmbio de categorias teóricas e à interdiscursividade. (Macedo & Amaral, 2005, p.107)

Ainda em relação ao texto "Expressão feminina da poesia na América", é interessante notar que, embora apresente uma quantidade considerável de poetisas em seu ensaio, Cecília acaba não citando alguns nomes. Ela não faz referência, por exemplo, a nenhuma autora do Paraguai, nem mesmo a Josefina Plá (1909-1999), que representa propostas inovadoras na literatura paraguaia, com uma notável produção de poesia e de narrativa. Vale lembrar que na

obra poética de Cecília Meireles, publicada pela Nova Aguilar em 1958, é mencionado um texto de Plá sobre a poetisa brasileira chamado "Interpretando al Brasil – Poetas brasileños", de 5 de agosto de 1952, o que indica que, antes de proferir a conferência, Cecília tinha conhecimento da existência da escritora do Paraguai. Aliás, algumas uruguaias, contemporâneas da escritora brasileira, não são apontadas, como Idea Vilariño (1920) e Circe Maia (1932), entre outras.

É importante dizer que as poetisas do Uruguai que ganham maior enfoque no ensaio ceciliano também sofrem uma certa hierarquização, em que fica evidente o destaque dado a Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, bem como a María Eugenia Vaz Ferreira. Nesse sentido, pode-se dizer que Cecília traz à luz nomes que estão circunscritos dentro dessa "rede" que ela integra. Ao fazer esse recorte (mulheres/latino-americanas/uruguaias), a autora coloca em evidência quem ela acredita serem as vozes femininas que representam a poesia na América.

É na tentativa de caracterizar a expressividade poética dessas mulheres latino-americanas que Cecília Meireles vai pontuando, durante a conferência, o seu entendimento sobre esse tipo de produção literária. Quando fala de Silvina Ocampo, por exemplo, ela afirma que a observação e a delicadeza integram a técnica da escrita feminina. Insinua-se, desse modo, o lirismo como sinônimo de feminino: "Quase impessoais, mais descritivos do que narrativos, nem por isso, perdem a delicadeza da observação e da técnica feminina, – embora de temática tão adversa e de construção quase antilírica" (Meireles, 1959, p.95). Cecília ainda aponta a temática amorosa, bem como a presença do mito de Penélope como aspectos recorrentes na poesia produzida por mulheres. O sentimento materno será destacado como outro traço "forçosamente" da poesia de autoria feminina:

> a poetisa bendiz o amado; *rasgo bem feminino* [...] Maria Enriqueta se preparará para pensar no seu amor perdido como (diz ela) quem fala de um "cuento de hilandera" – coisa também muito feminina. [...] Se qui-

> séssemos fixar aspectos especificamente femininos da poesia ibero-americana, encontraríamos em Cuba, antes de 1940, *uma série de temas a anotar: versos de amor feliz, ilusões e desilusões, paixões sem esperança, bodas, maternidade, o berço, a criança, a infância, a família, brinquedos...* Os sonhos de evasão [...] O misticismo é a solução feliz dos desesperos... Mas, de todos os temas, *o que se vai acentuar com mais angústia, na mais recente fase da poesia, é o da maternidade,* seja como angústia ou frustração. (Meireles, 1959, p.67, grifos meus)

A oscilação que se observa no ensaio entre as tendências das escolas francesas e anglo-americanas reflete, na verdade, a busca pela compreensão dos pontos que se entrelaçam e que diferem na obra dessas escritoras da América hispânica.

Ao levar em consideração que a crítica feminista atual preocupa-se em resgatar a produção de autoria feminina que foi silenciada pela historiografia tradicional, propondo, assim, uma revisão do cânone, pode-se afirmar que o ensaio ceciliano apresenta um caráter precursor no que se refere a essa questão; como lembra Nichols (1992, p.1): "Hoy las feministas aspiramos a romper ese silencio cuyo fin es la mistificación y perpetuación de un *statu quo* que no nos ha convenido".

Conforme aponta Rosiska Darcy de Oliveira (1999, p.124), é na tentativa de restabelecer a memória, bem como a vivência feminina, que surge a necessidade de dar voz ao que anteriormente era silêncio: "É, sobretudo, o desejo de dar voz a essa identidade, de fazer existir o Feminino como presença na cultura, que se insinua na literatura sob o título de 'Escrita do Corpo'". Esta, analisada pelo viés da sociologia da literatura, corresponderia a uma maneira de esboçar essa identidade feminina que, por sua vez, não se oporia à masculina nem equivaleria a seu oposto. Em outras palavras, "a identidade feminina deixa de ser o Outro do Mesmo para se tornar uma procura e uma invenção" (ibidem, p.125).

Outro aspecto pioneiro em "Expressão feminina da poesia na América" é a ideia de integração latino-americana que está incutida no texto. Segundo Luiza Lobo (2004), a perspectiva feminista no

campo literário manifesta-se no *sujeito da enunciação* que assume um ponto de vista consciente de seu papel social. Assim, para a autora, sempre houve a presença de escritoras feministas:

> É a consciência que o eu da autora coloca, seja a voz de personagens, narrador, ou na sua *persona* na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão. Nesse sentido, sempre houve autoras "feministas" dentro do contexto de suas épocas, tornando-se o termo impróprio apenas por uma questão cronológica. Como exemplo, Safo, Sóror Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda mostraram uma consciência política ou esclarecida de sua experiência em face da história excepcionais para o seu tempo, e poderiam ser eventualmente identificadas como o "feminismo". (Lobo, 2004, p.4)

A ideia de reescritura é perceptível no ensaio ceciliano. Essa prática da crítica feminista, que enfatiza os processos pelos quais as mulheres são incluídas ou excluídas do cânone nas mais diversas manifestações artísticas, tem como objetivo rever a história da cultura, o que para a poetisa e crítica Adrienne Rich constitui um ato de sobrevivência (Macedo & Amaral, 2005, p.164). Rich, em seu importante ensaio "When We Dead Awaken: Writing as Re-vision" (1971) destaca essa atitude como libertária, uma vez que se trata de uma maneira de "romper o peso e o poder da tradição" (Rich apud Macedo & Amaral, 2005, p.165).

Não resta dúvida de que a seleção de escritoras presentes no ensaio acaba excluindo alguns nomes, uma vez que toda escolha também implica uma renúncia. Entretanto, diante da proposta de realizar um panorama, Cecília o executa com grandiosidade, esboçando sua marca precursora à frente da crítica literária feminista na América Latina.

Palavras finais

Diante do recorte aqui apresentado sobre a diversidade de expressões textuais que a obra de Cecília Meireles manifesta, como determinar a sua escrita? *Feminine, feminist, female?*[1] Delimitar sua produção e atribuir a ela características específicas parece uma tarefa difícil; afinal, são muitas as maneiras de representar o universo feminino, que, por sua vez, se reconhece nas pluralidades, o que, por outro lado, não impede a análise das diversas manifestações do feminino em sua obra.

Nesse estudo embrionário, representado por "Expressão feminina da poesia na América", Cecília já dissemina assuntos que estão no cerne das discussões da crítica literária feminista que a sucedem. A tendência apresentada no ensaio, por exemplo, em atribuir algumas características tidas como femininas à poesia de algumas escritoras, aproxima-a da vertente francesa; em contrapartida, quando comenta a importância das condições sociais, bem como das "liberdades conquistadas", a poetisa brasileira se acerca das críticas feministas anglo-americanas.

Conforme aponta Adorno (2003, p.38) sobre o caráter do gênero ensaístico, este "devora as teorias que lhe são próximas". Assim como ocorre no texto ceciliano, que, lidando com os princípios

1 Utilizando a classificação de Elaine Showalter (1986).

difundidos por essas duas principais tendências teóricas, coloca-se de maneira reflexiva sobre a escrita de autoria feminina latino-americana, esboçando a face precursora da escritora brasileira. Sobre a qualidade crítica do ensaio, complementa o escritor alemão: "O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*; mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são com o seu conceito, o ensaio é crítica da ideologia" (Adorno, 2003, p.38)

Outro aspecto notável em "Expressão feminina da poesia na América" refere-se ao recorte realizado pela autora de *Viagem* acerca da produção poética de mulheres latino-americanas. Tal iniciativa vai ao encontro de uma perspectiva mais atual da crítica feminista que atenta para as particularidades da expressão feminina de acordo com a diversidade do contexto social. Ainda acerca da importância de analisar as especificidades dos diferentes contextos culturais, Vera Queiroz, lembra:

> Se a crítica feminista das representações constitui hoje uma vertente importante de pensamento e de intervenção no conjunto das práticas culturais, uma de suas contribuições mais efetivas tem sido exatamente essa: poder pensar não apenas das, nem nas, mas as margens; explicitá-las, expô-las, seu gesto político-epistemológico mais significativo. (Queiroz, 1997, p.142)

Sob esse aspecto, ao considerar que a crítica feminista atual preocupa-se em resgatar textos de autoria feminina "esquecidos" pela crítica tradicional, como também discutir as leituras e métodos defendidos por essa crítica, o mencionado ensaio, embora escrito em 1956, já apresenta essa preocupação, o que indica o caráter precursor da conferência de Cecília Meireles.

Nancy de Campi Castro (1992, p.227) lembra que o fato de mulheres escreverem sobre outras escritoras não define a crítica feminista. Para ela: "Não é o objeto, 'mas a perspectiva política é que define a relativa unidade da crítica feminista'".

Diante dessas observações, "Expressão feminina da poesia na América" revela uma face ceciliana que indica sua proximidade com as questões sociais de sua época. Trata-se de uma mulher que tem consciência da importância de manter esse intercâmbio entre as produções de autoria feminina dentro do contexto latino-americano, nutrindo esse *invisible college* que se estabelece entre ela e as uruguaias. Sua postura como poetisa, tradutora, cronista, crítica, corrobora seu comprometimento com as questões que permeiam a crítica feminista.

Já não parece mais possível olhar para a autora de *Vaga música* pelo prisma que tende a colocá-la como a "pastora de nuvens". Além de céu e ar, Cecília é terra, é chão; é voz que quer ser ouvida por meio de suas "canções", que se incorpora a outras, como as poetisas resgatadas por ela em seu ensaio. Incansáveis como a "dona contrariada" e as "mulheres da pequena aldeia", elas tentam tecer sua história em um universo dominado pelos valores patriarcais.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, p.15-45, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

ANDRADE, M. Cecília e a poesia. In: _____. *O empalhador de passarinhos*. 3.ed. São Paulo: Martins, p.71-5, 1972.

AGUSTINI, D. *Antología.* Prólogo de Esther de Cáceres. Montevidéu: Biblioteca Artigas, 1965. (Colección Clásicos Uruguayos, 69).

_____. *Los cálices vacíos*. Montevidéu: Centro Editor de América Latina, 1968. (Capítulo Oriental, 14).

ALVAREZ, S. R. Sonetos, por Dora Isella Russell. *Alfar (Montevidéu),* ano XXII, n.84, 1944. Não paginado.

ALVES, B.; PITANGUY, J. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos, 44).

AMARAL, A. Cecília Meireles. In: _____. *O elogio da mediocridade*. São Paulo: Hucitec; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, p.159-64, 1976.

ANDRADE, Mario. *O empalhador de passarinhos*. 3.ed. São Paulo: Martins, 1972.

ARDAO, A. *Nuestra América Latina*. Montevidéu: Ediciones de la Banda Oriental, 1986. (Temas Latinoamericanos, 1).

BANDEIRA, M. *Literatura hispano-americana.* 2.ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

BARRETO, T. C. (Org.). *Letras sobre o espelho*: Sor Juana Inés de la Cruz. São Paulo: Iluminuras, 1989.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. Trad. Sergio Milliet. v.2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.

BERENGUER, A. *Constelación del navío* (Poesía 1950-2002). Montevidéu: HEditores, 2002.

_____. *El monstruo incesante:* expedición de caza. Montevidéu: Arca, 1990.

BERND, Z.; CAMPOS, M. do C. (Org.). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

BOLLO, S. *Baladas del corazón cercano*. Montevidéu: Rosgal, 1935.

_____. *Literatura uruguaya* (1807-1965). 2 tomos. Montevidéu: Orfeo, 1965.

BONNICI, T. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2.ed. revista e compilada. Maringá: Eduem, p.223-39, 2005.

BORDOLI, L. D. *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*. 2 tomos. Montevidéu: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1966.

BORGES, A. Delmira Agustini: primavera pagana. In: BORGES, A. et al. *Mujeres uruguayas:* el lado femenino de nuestra historia. 4.ed. Montevidéu: Santillana, p.14-41, 1998.

CÁCERES, E. *Antología* (1929-1945). Buenos Aires: Correo Literario, 1945.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem.* 2.ed. Petrópolis: Vozes, p.21-38, 1970. (Nosso tempo, 5).

CASTRO, N. C. de. O feminino em questão: uma leitura de Elizabeth Wright e de Toril Moi. In: *IV Seminário Nacional Mulher & Literatura*, 6, 1991, Niterói. *Anais*... Niterói: Coordenação de Pós-Graduação em Letras da Universidade Fluminense; Abralic, p.222-30, 1992.

CÉSAR, A. C. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. In: *Escritos no Rio.* São Paulo; Rio de Janeiro: Brasiliense, UFRJ, 1993. Não paginado.

CIXOUS, H. *La risa de la Medusa:* ensayos sobre la escritura. Pról. e trad. Ana Maria Moix; trad. rev. Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Anthropos, 1995.

CLARA Silva: el cuerpo y Dios. *Capítulo oriental:* fascículos de la historia de la literatura uruguaya. Montevidéu, v.2, n.33, p.522-3, [19 –].

COELHO, N. N. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo.* São Paulo: Siciliano, 1993.

CORBATA, J. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica.* Buenos Aires: Corregidor, 2002.

COSTA, F. J.; LOCKHART, W. *Vida y obra de María Eugenia Vaz Ferreira.* Montevidéu: Academia Nacional de Letras, 1995.

COSTA, S. G. Movimentos feministas, feminismos. *Revista de Estudos Feministas. (Florianópolis),* v.12, número especial, p.23-36, set.-dez. 2004.

CRUZ, C. A. A. S. *O espaço feminino na escritura de Juana Manuela Gorriti e Martha Mercarder.* 2005, 227f. Tese (doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP.

CRUZ, Sóror J. I. Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz. In: _____. *Obras escogidas.* 10.ed. México: Espasa Calpe, p.137-78, 1959.

DAL FARRA, M. L. Cecília Meireles: imagens femininas. *Cadernos Pagu (Campinas),* n.27, p.1-23, jul.-dez. 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010483332006000200013. html>. Acesso em 18/12/2006.

DEL PICCHIA. M. Vaga música, *A Manhã.* Rio de Janeiro, p.4, 1º/8/1942.

DELMIRA y María Eugenia: las poetisas del novecientos. *Capítulo oriental:* fascículos de la historia de la literatura uruguaya, Montevidéu, v.1, n.14, p.208-23, [19--].

DICCIONARIO de la literatura uruguaya. 2 tomos. Montevidéu: Arca; Credisol, 1987.

DUARTE, C. L. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados (São Paulo),* v.17, n.49, p.151-72, 2003.

DUARTE, C. L. Literatura feminina e crítica literária. *Travessia*: revista do curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFSC *(Florianópolis)*, p.15-23, 2º semestre de 1990.

ELIOT, T. S. A função da crítica. In: _____. *Ensaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, p.49-62, 1989.

FELDE, A. Z. Ser y expresión de Delmira Agustini. *Alfar (Montevidéu)*, ano XXIII, n.85, 1945. Não paginado.

FERREIRA, M. E. V. *La isla de los cánticos.* Montevidéu: Centro Editor de América Latina, 1968. (Capítulo Oriental, 14).

FRANCO, J. Rumo ao público/repovoando o privado. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *¿Y nosotras latinoamericanas?:* estudo sobre gênero e raça. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, p.11-7, 1992.

FUNCK, S. B. Da questão da mulher à questão do gênero. In: _____. (Org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura.* Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, p.17-22, 1999.

GALEANO, E. *Mujeres*. Madri: Alianza Cien, 1995.

GOTLIB, N. B. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, I.; MUZART, Z. L. *Refazendo nós:* ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis; Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres; Edunisc, p.19-72, 2003.

GRIECO, A. Quatro poetisas. In: _____. *Evolução da poesia brasileira.* Rio de Janeiro: Ariel, p.201-5, 1932.

GROSSI, M. P. A *Revista de Estudos Feministas* faz 10 anos – uma breve história do feminismo no Brasil. *Revista de Estudos Feministas (Florianópolis)*, v.12, número especial, p.211-21, set.-dez. 2004.

GUERRA, L. *La mujer fragmentada:* historias de un signo. Santiago: Cuarto Propio, 1995.

GUIÑAZÚ, C. En el nombre del padre: las peregrinaciones de una paria de Flora Tristán. *Ciberletras*: Revista de Crítica Literaria y de Cultura *(Nova York)*, n.5, 2002. Disponível em <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/guinazu.html>. Acesso em 1º/5/2007.

HOLLANDA, H. B.; ARAÚJO, L. N. *Ensaístas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

HOLLANDA, H. B.; ARAÚJO, L. N. (Ed.). Apresentação. *¿Y nosotras latinoamericanas?:* estudo sobre gênero e raça. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, p.9-10, 1992.

HUMM, M. Introduction feminist criticism: the 1960 to the 1990. In: _____. *A reader's guide to contemporary feminist literary criticism*. Nova York: Harvester Wheatsheaf, p.1-32, 1994.

IBÁÑEZ, S. *Canto póstumo.* Prólogo de Roberto de Ibáñez. Buenos Aires: Losada, 1973.

ITZCOVICH, M. Dos mujeres de cartas llevar. *Clarín*, Buenos Aires, 30/7/1997. Disponível em <http://www.clarin.com/diario/1997/07/30/c-00601d.htm>. Acesso em 15/5/2007.

LAMAS, R. M. W.-N. *O feminismo português através da leitura da Alma Feminina e do Portugal Feminino.* Lisboa, 1993, 121f. Dissertação – Curso de Ciências da Informação da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa.

LIMA, S. *Ensaio sobre a essência do ensaio.* São Paulo: Saraiva, 1946. (Coleção Stadium: Temas filosóficos, jurídicos e sociais).

LORCA, F. G. *Yerma*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Agir, 1963.128p.

LUCIDEZ y rigor: Ida Vitale. *Capítulo oriental:* fascículos de la historia de la literatura uruguaya, Montevidéu, v.2, n.32, p.506-8, [19 –].

MACEDO, A. G.; AMARAL, A. L. (Org.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento, 2005.

MACHADO, C. E. J. *As formas e a vida:* estética e ética no jovem Lukács (1910-1918). São Paulo: Editora UNESP, 2004.

MATAIX, R. La escritura (casi) invisible: narradoras hispanoamericanas del siglo XIX. *Anales de Literatura Española* (edição eletrônica). Alicante: Espagrafic, n.16, série monográfica n.6, p.5-150, 2003. Disponível em <http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/02125889RD15263475.pdf>. Acesso em 11/3/2007.

MEIRELES, C. Antologia Poética (1923-1945). Sel. e trad. Gastón Figueira. *Cuadernos Poesía de América (Montevidéu)*, n.1, outono 1947.

MEIRELES, C. *Crônicas de viagem*. Apresent. e planej. Leodegário A. de Azevedo Filho. Tomo 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. Expressão feminina da poesia na América. *Três conferências sobre cultura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Ed. Departamento de Imprensa Nacional – MEC, p.61-104, 1959.

_____. *Obra poética*. Darcy Damasceno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar,1958.

_____. *Poesia completa*. Antonio Carlos Secchin (Org.). 2v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Poesias completas*. Darcy Damasceno (Org.). 8v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1973.

_____. Por canto. *Cuadernos de Literatura*: fundación de cultura universitaria *(Montevidéu)*, n.19, p.21-2, 1971. (Homenagem a Sara de Ibáñez).

MILLER, B. *Uma consciência feminista:* Rosário Castellanos. Trad. Suzana Vargas e Felipe Fortuna. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MILTON, J. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

MOI, T. Feminist, female, feminine. In: BESEY, C.; MOORE. J. (Ed.). *The feminist reader:* essays in gender and the politics of literary criticism. Houndmills: Maemillan, p.117-32, 1989.

MOLLOY, S. Female textual identities: the strategies of self--figuration. In: SARLO, B. et al. *Women's writing in Latin American*. Boulder: Westview Presse, 1991.

MOREIRA, R. *Aspectos de la poesía de Sarah Bollo*. Montevidéu: Rosgal, 1964.

NAVARRO, M. H. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: __. *Rompendo o silêncio.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, p.11-7, 1995.

NICHOLS, G. *Descifrar la diferencia:* narrrativa femenina de la España contemporánea. Madri: Siglo Veintiuno, 1992.

NICHOLSON, L. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*, v.2, n.8, p.9-41, 2000.

OLIVEIRA, A. M. D. de. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2001.

OLIVEIRA, A. M. D. de. Representações do feminino na obra de Cecília Meireles. In: OLIVEIRA, A. D. de; CAIRO, L. V. (Org.). *Américas:* ensaios sobre memória e representação literária. Assis: FCL-Assis-UNESP – Publicações, p.115-26, 2007.

_____. Representações do feminino na prosa de Cecília Meireles. In: Simpósio Nacional Mulher e Literatura, 10; Simpósio Internacional Mulher e Literatura, 1, João Pessoa. (Comunicação), 2003.

OLIVEIRA, R. D. *Elogio da diferença:* o feminino emergente. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ORIBE, E. Delmira Agustini. *Alfar (Montevidéu)*, ano XXIII, n.85, 1945. Não paginado.

PAIXÃO, S. P. O olhar condescendente. *Travessia:* revista do curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFSC *(Florianópolis)*, p.50-63, 2º semestre de 1990.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

PEYRON, R. María Eugenia Vaz Ferreira: su paso en la soledad. In: BORGES, A. et al. *Mujeres uruguayas:* – el lado femenino de nuestra historia. 4.ed. Montevideo: Santillana, p.194-221, 1998.

PINTO, C. F. *O bildungsroman feminino*: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIZARRO, A. América Latina: espacio discursivo e integración. In: SILVA, P. C. (Org.). *Língua, literatura e a integração hispano-americana*. Porto Alegre: SEC; Ed. da Universidade UFRGS, 1990.

_____. El "invisible college". Mujeres escritoras la primera mitad del siglo XX. *Cuadernos de América sin Nombre*, Alicante, n.10, p.163-76, 2004.

_____. O "invisible college". Mulheres escritoras na primeira metade do século XX. In: ______. *O sul e os trópicos*: ensaios de cultura latino-americana. Trad. Irene Kallina e Liege Rinaldi. Niterói: EdUFF, p. 87-93, 2006.

QUEIROZ, V. *Crítica literária e estratégias de gênero.* Niterói: EdUFF, 1997.

RICHERO, S. Juana de Ibarbourou: fábricas de alas. In: BORGES, A. et al. *Mujeres uruguayas:* el lado femenino de nuestra historia. 4.ed. Montevidéu: Santillana, p.134-52, 1998.

RODÓ, J. E. Introducción general. *Obras completas.* Madri: Aguilar, 1957.

RODRIGUES, J. S. Prólogo. In: MEIRELES, C. *Cecília Meireles – poemas*. Lima: Centro de Estudios Brasileños, p.13-20, 1983. (Tierra Brasileña).

RÓNAI, P. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

RUSCONI, A. Resumen de la literatura uruguaya en el siglo actual. In: CARVALHO, J. M. (Dir.). *Panorama das literaturas das Américas* (de 900 à actualidade). Angola: Nova Lisboa, p.778-806, 1958.

RUSSELL, D. I. *Los barcos de la noche.* Montevidéu: s.n., 1954.

_____. Islas... . *El día (Montevideo)*, ano XXXIII, n.1636, 24 mai. 1964. Não paginado.

SCHMIDT, R. T. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, M. H. (Org.). *Rompendo o silêncio.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, p.182-9, 1995.

SCHMIDT, S. P. Como e por que somos feministas. *Revista de Estudos Feministas (Florianópolis)*, v.12, número especial, p.17-22, set.-dez. 2004.

SESTO, I. Escritores del Uruguay. Montevidéu, p.9-25, 1953. (Apartado de los números 170 y 172 de la Revista Nacional – Ministerio de Instrucción Pública.)

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses:* o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, p.23-57, 1994.

_____. A literature of their own. In: EAGLETON, M. *Feminist literary theory:* a reader. Cambridge, Mass.: Blackwell, p.11-5, 1986.

SILVA, C. *Antología*. Apresent. Carlos Brandy. Montevidéu: Arca, 1966.

SIMON, S. *Gender in translation*. Londres: Routledge, 1996.

VERA, B. S. La literatura femenina uruguaya. In: SILVA, P. C. (Org.). *Língua, literatura e a integração hispano-americana.* Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, p.30-52, 1990.

VISCA, A. S. Prólogo. In: AGUSTINI, D. *Selección poética de Delmira Agustini*. Buenos Aires: Kapelusz, 1980.

VITALE, I. Juana de Ibarbourou, vida y obra. *Capítulo oriental*: fascículos de la historia de la literatura uruguaya, Montevidéu, v.1, n.14, p.305-20, s.d.

_____. *Sueños de la Constancia.* México: Fondo de Cultura Económica, 1988. (Colección Tierra Firme).

VITUREIRA, C. *La poesia de Cecília Meireles*. Montevidéu: Instituto de Cultura Uruguayo-brasileño, 1965. (Colección América Joven).

_____. *Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade*: tres edades en la poesía brasileña actual. Montevidéu: ACEBU (Associação Estudantil Brasil-Uruguai), 1952.

WOOLF, V. *Orlando.* Trad. Cecília Meireles. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

_____. *Um quarto que seja seu*. Trad. Maria Emília Ferros Moura. Lisboa: Vega, 1978.

WYLER, L. *Línguas, poetas e bacharéis*: uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2.ed. revista e compilada. Maringá: Eduem, p.181-203, 2005.

_____. Literatura de autoria feminina. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2.ed. revista e compilada. Maringá: Eduem, p.275-83, 2005.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 23, 7 x 42,10 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
2009

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Tulio Kawata